

O IMPACTO DE ALGUNS ARQUITETOS DO NORTE DE PORTUGAL NO PANORAMA DA ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA

Autor: José Carlos Costa de Sousa

Tese de Doutoramento UDC / 2015

Director: Professor Doutor José Antonio Franco Taboada

Departamento de Representación e Teoría Arquitectónicas



UNIVERSIDADE DA CORUÑA



UNIVERSIDADE DA CORUÑA
DEPARTAMENTO DE REPRESENTACIÓN
E TEORÍA ARQUITECTÓNICAS

O IMPACTO DE ALGUNS ARQUITETOS DO
NORTE DE PORTUGAL NO PANORAMA DA
ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA

Doutorando:

José Carlos Costa de Sousa

Diretor de Tese de Doutoramento:

Professor Doutor Arquitecto José Antonio Franco Taboada

Julho – 2015

AGRADECIMENTOS

Muito especialmente, agradeço ao Prof. Doutor José Antonio Franco Taboada, pela disponibilidade e dedicação que sempre manifestou no acompanhamento desta tese.

À minha esposa Ana, pelo carinho e encorajamento que me deu nesta exigente etapa da minha vida.

Às minhas filhas Mariana e Maria, pela sua dedicação e amor.

À memória dos meus pais, que muito significaram na minha vida.

Aos meus colegas e amigos, em especial ao Tiago Azevedo e ao Vítor Pereira.

A todos os demais...

RESUMEN

Esta tesis tiene como finalidad analizar y comprender el impacto de la actividad de algunos arquitectos del Norte de Portugal en el panorama de la arquitectura contemporánea Portuguesa. El periodo de estudio se extiende desde los años cincuenta del siglo XX hasta el momento actual. Esta investigación pretende reflexionar sobre el alcance de la obra de un grupo de arquitectos que protagonizó, como se le reconoce, un cambio de paradigma en términos de cultura y producción arquitectónicas en el País, las cuales, durante las primeras décadas del siglo XX, estuvieron considerablemente influenciadas por una enseñanza beaux-artiana. De esta forma, se trata de identificar e interpretar, sintéticamente, algunos de los principales momentos y protagonistas de esa evolución a lo largo del siglo XX, con especial énfasis en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial, en el que algunos personajes como Carlos Ramos (1897 – 1969), Keil do Amaral (1910 – 1975) y más tarde Fernando Távora (1923 – 2005) asumieron un papel destacado en el debate arquitectónico nacional.

Para entender mejor esta evolución temporal empezamos por exponer algunos de los hechos en los que se basa el creciente protagonismo de la arquitectura Portuguesa, después del largo período de estagnación que va desde la reconstrucción de Lisboa, por parte del Marqués de Pombal, después del terremoto de 1755, a los últimos años del siglo XIX. La renovación Pombalina fue considerada como uno de los ejemplos mejor acabados de la Europa Setecentista.

Durante este periodo muy pocas obras tuvieron impacto en la imagen de la arquitectura Portuguesa y las que fueron realizadas se debieron sobretudo a arquitectos extranjeros. Al principio del siglo XX, la realidad del país, sumergido en sucesivas crisis políticas, es fundamentalmente la de un país marcado por una fuerte identidad rural, lejos de los grandes centros de la cultura Europea.

La construcción era entonces un fenómeno económico básicamente circunscrito a las grandes ciudades del país, Lisboa y Oporto. Esto hizo que la arquitectura Portuguesa se convirtiese en una actividad menor y de gran superficialidad, muy vinculada las modas de la época y rehén de la especulación inmobiliaria. La arquitectura estaba en ese momento en manos de constructores, inversores, especuladores y promotores inmobiliarios, obviamente más empeñados en obtener beneficios que en la calidad de la arquitectura producida.

A principios del siglo XX son puestas las bases de una nueva forma de entender conceptualmente y estilísticamente la arquitectura, que contrarían la orientación académica de nuestras viejas Escuelas de Bellas Artes, que enfrentaban el nuevo siglo con grandes cautelas.

Fue precisamente al intentar escaparse de esa forma de entender la arquitectura, más conservadora, cuando a finales del siglo XIX algunos de nuestros mejores artistas se sintieron obligados a buscar en otras escuelas fuera de Portugal una formación más acorde con la nueva realidad de un mundo más tecnológico. Entre los muchos que lo hicieron, buscando una formación de mayor calidad y vanguardismo, se destacan las figuras de Raul Lino (1879 – 1974), Ventura Terra (1866 – 1919) y Marques da Silva (1869 – 1947), naturales respetivamente de Lisboa, del Minho y de la ciudad de Oporto. La Exposición de París de 1900, que fue un celebradísimo acontecimiento con impacto mundial, contribuyó definitivamente para un cambio de paradigma y, por consiguiente, también, para marcar temporalmente el principio de la “era moderna” de la arquitectura Portuguesa.

El concurso para la selección del pabellón de Portugal, que nos iría a representar en la Exposición de París fue muy competido, aunque acabó por estar muy polarizado en dos proyectos distintos, uno de Raul Lino que en ese momento tenía veintiún años y otro de Ventura Terra que tenía treinta y cuatro.

Estas dos figuras pasaron a partir de ese momento a tener una gran visibilidad y notoriedad y, gracias a ello, a ser muy reconocidos. Estos dos arquitectos representaron las dos principales líneas filogénicas del nuevo pensamiento de la arquitectura Portuguesa, hecho que no representó un cambio tan rápido como el que sería deseable. Desde ese momento se inició un nuevo debate en el panorama de la arquitectura Portuguesa, que ya venía teniendo cierta expresión a través de la revista “Construcción Moderna”, única revista de la especialidad existente en esa época.

Como su propio nombre indica, esta revista tenía un carácter más tecnológico, en consonancia con el espíritu de finales del siglo XIX. A pesar de su importancia estratégica, la revista acabará por cerrar sus puertas en 1919, creando de nuevo un vacío en la divulgación y en el debate de ideas alrededor de la arquitectura.

Aunque no podamos atribuir una fecha concreta a la aparición de este nuevo período de la arquitectura nacional, que buscaba la modernidad, algunos de nuestros historiadores más reconocidos sugieren el año de 1900 como la fecha que mejor se ajusta a este nuevo período.

En Europa la asunción de las cuestiones sociales y tecnológicas, heredada de la Revolución Industrial y del Iluminismo, llevará a la arquitectura a una crisis cultural que aparentemente sólo fue resuelta en la década de los años 20 con la fase Purista de *Le Corbusier*.

En 1921 se construye un edificio de Lisboa, de la firma Barros e Santos, el *Havas*, que por la sobriedad de sus líneas anuncia una modernidad latente. Se trata de un edificio de gran desarrollo vocabular con grandes vanos conseguidos a costa de la tecnología del hierro. Su autor, Carlos Ramos, era en esa época todavía un joven arquitecto de veinticuatro años.

Un año más tarde, Carlos Ramos desarrolla, en colaboración con dos antiguos compañeros de estudios, Cottinelli Telmo (1897 – 1948) y Luís Cunha (1933), el Pabellón Portugués para la exposición de Río de Janeiro de 1922. Se trataba de un pabellón de aspecto serio, al estilo de Don João V, que representaba un retroceso y una cesión a los intereses nacionalistas, connotados con el poder y la vieja Academia. Este caso excepcional parecía contradecir todo aquello en lo que creía y que ya había demostrado con el edificio *Havas*. Ramos que ya había trabajado en los estudios de Raul Lino y Ventura Terra dejaba aflorar en esta obra la influencia de Lino, sobre todo en lo que respecta al dominio de la proporción. Sin embargo Ramos se mostrará más receptivo al lenguaje de Ventura Terra. Lo demostrará poco después, en 1925, en el proyecto para el Barrio Social de Olhão que, en un ejercicio de gran depuración de formas y en un lenguaje de racionalidad limpia, dejó entrever no obstante una cierta Portugalidad.

Ese sentido nacionalista desaparece rápidamente con los proyectos del Pabellón de la Radio (1927), del Instituto Portugués de Oncología, que se transforma en un ejemplo paradigmático por su extrema sobriedad y estética de fundamento funcionalista. Es también en su ciudad de nacimiento, Oporto, en donde surge una de sus obras más elegantes, la Casa Moreira de Almeida (1928), de asumido lenguaje modernista.

En las dos décadas siguientes, además de otros proyectos entre los que se incluyen algunas escuelas e institutos, no todos construidos, participó también en proyectos de planificación urbana en diferentes ciudades del País.

En la Exposición del Nuevo Mundo Portugués de 1940, que fue un momento alto de la política nacionalista del “Estado Novo” y de gran visibilidad para la arquitectura moderna portuguesa, Carlos Ramos pasa un poco desapercibido con el Pabellón de la Colonización. Deja a otros arquitectos modernistas todo el protagonismo,

con obras como el Pabellón de la Honra de Lisboa del Arquitecto Cristino da Silva, el Pabellón de los Portugueses en el Mundo de *Conttinelli Telmo*, así como el Pabellón de Portugal del joven *Keil do Amaral*.

La obra de Carlos Ramos no puede disociarse de la evolución de la arquitectura moderna portuguesa a lo largo de las más de tres décadas en las que mantuvo una importante actividad profesional

En un primer momento, siendo fiel a su personalidad, no quiso erigirse en paladino de la modernidad, contrariamente a lo que otros de sus compañeros ya habían hecho. Es con esa forma de estar, moldeada por una educación singular, con la que en 1944 entra como profesor de arquitectura en la Escuela de Bellas Artes de Oporto. Allí defendió la no asunción apriorística de modelos, la metodología de proyecto como motor de la actividad del arquitecto, la importancia de la tensión entre modernidad y tradición, entre una arquitectura de identidad nacional y una visión internacional de la misma.

En 1952 asciende al cargo de director de la institución y desde esa posición va a implantar esas nociones de forma decidida y convicta. Además de la implantación de su forma de entender la arquitectura y del modo como pedagógicamente lo aplica, Ramos defiende una enseñanza de gran libertad pero también de gran responsabilidad.

Al ser ascendido a director promueve la apertura de la Escuela a la Ciudad, dándola a conocer. En ese contexto, organiza diversas exposiciones colectivas de trabajos de profesores y alumnos de las varias titulaciones, que sacan definitivamente a la institución de un largo anonimato y le devuelven el reconocimiento perdido y una nueva vitalidad.

En 1957, gracias a la designada por Reforma de la Enseñanza de la Arquitectura, procede a la renovación del cuadro de profesores, contratando a un conjunto de jóvenes y entusiastas arquitectos modernos, entre los cuales se destacaba Fernando Távora.

Con la finalidad de entender mejor la sucesión de acontecimientos y hechos que marcaron los momentos seminales de un nuevo paradigma para la arquitectura Portuguesa, particularmente centrado en la ESBAP (Escuela Superior de Bellas Artes de Oporto), tenemos que hacer referencia a la figura del arquitecto *Keil do Amaral*, que aunque fuese un profesional con estudio en Lisboa, sus orígenes estaban en la Beira Alta, más concretamente en *Canas de Senhorim*, a poco más de cien kilómetros de la ciudad de Oporto. Esta afinidad con el Portugal profundo, que nunca perdió, representaba para él más que el afecto a un lugar mítico en donde tenía una casa familiar

y a donde siempre volvía en periodos de vacaciones o de ocio, que lo aproximaba cada vez más a la arquitectura popular.

Pero esta relación con la Beira Alta no es la razón por la cual deba ser objeto de referencia. La razón es que *Keil do Amaral* trabajó también durante un largo periodo de tiempo con el Arquitecto Carlos Ramos, cuando éste todavía vivía y tenía su estudio en la capital. De esa colaboración con el maestro Ramos recibió una fuerte influencia *gropiana*, marcada por un diseño sobrio y duro, como evidencia por ejemplo el antiguo aeropuerto de Lisboa, construido en 1942, o de forma más dulcificada el Pabellón de Portugal para la Exposición de París de 1937. En esa obra tuvo que ceder, naturalmente y por estrategia, a los intereses estilísticos más nacionalistas del régimen.

En 1936 y 1937, al principio de su carrera profesional, hizo un viaje a Holanda en el que pudo apreciar la arquitectura de *Willem Marinus Dudok* (1884 – 1974), que integraba en sus obras algunos de los aspectos vocabulares más representativos de la arquitectura popular de los Países Bajos. Un ejemplo de eso es la obra modélica del *Edificio Raadhuis*, del *Ayuntamiento de Hilversum* de 1931, que refleja también una fuerte influencia de la arquitectura Wrightiana. Este ejemplo, así como la propia ciudad en la que se localiza, de urbanismo y arquitectura moderna, pasan a ser las principales referencias para *Keil do Amaral*.

Keil, en línea con el neorrealismo portugués que lo inspira, está atento a la evolución del panorama de la arquitectura moderna, estando visiblemente comprometido con la urgente necesidad de reflexión y hasta de inflexión frente al radicalismo del discurso modernista. Por eso se muestra a favor de una arquitectura que tenía lo necesario del pasado para promover el vínculo entre pasado y futuro.

A su regreso a Portugal, *Keil do Amaral* fue, entre los arquitectos de su generación, el que más insistentemente intentó desarrollar una nueva forma de entender la temática de la “Casa Portuguesa”, aclamada y defendida por Raul Lino y por los más fervientes seguidores de una noción nacionalista, próxima del régimen de Salazar. *Keil* lo hizo con base en el análisis de nuestra arquitectura regional, de raíz más popular, que implicaba que se efectuase un amplio diagnóstico de la realidad de la arquitectura regional Portuguesa. Esta idea fue más tarde defendida en el primer congreso de los arquitectos portugueses, realizado en la Sociedad Nacional de Bellas Artes en Lisboa, en 1948. Ese Congreso tuvo una elevada participación de profesionales, asociaciones y de jóvenes estudiantes de arquitectura, que mostraron un gran empeño en desarrollar la principal idea propuesta en el mismo.

El proyecto de la “Encuesta a la Arquitectura Regional Portuguesa”, iniciada en esa época, se interrumpió por primera vez por motivos de carácter político, llevando incluso a la dimisión de *Keil do Amaral* de la Presidencia del Sindicato de los Arquitectos Portugueses. A pesar de todas esas vicisitudes, el trabajo llevado a cabo por los equipos del Sindicato acabó por concluirse unos años más tarde, entre 1955 y 1957, con el beneplácito del entonces Ministro de Obras Públicas de Salazar, nombrado en 1954, el ingeniero militar Eduardo de Arantes e Oliveira, que permaneció en el cargo hasta 1967.

Es entonces, durante su mandato, en 1961, cuando se publica la “Encuesta”, en dos volúmenes, con el título de “Arquitectura Popular en Portugal”. En ese proceso *Keil do Amaral* tuvo la responsabilidad de dirigir el equipo de la región de las Beiras, juntamente con su compañero José Huertas Lobo. Entre los diferentes equipos que cubrieron el territorio nacional, es de destacar el equipo dirigido por el arquitecto Fernando Távora, encargado de la región del Minho.

De esta forma, una vez más se evidencia la importancia de estos vínculos que nos ayudan a comprender la trayectoria que, desde muy temprano, permite explicar el impacto de estos arquitectos y de sus trabajos en el panorama de la Arquitectura Contemporánea Portuguesa.

La sucesión de acontecimientos empezó a tener expresión con el *Congreso de los Arquitectos Portugueses* en 1948 y con el regreso de Carlos Ramos a la Escuela de Oporto ese mismo año, después de un corto paso de dos años por la Escuela de Lisboa, en la que enseñó. A esos acontecimientos se junta la irrupción de la figura de Fernando Távora y de su pensamiento, expreso ya en 1945 en un pequeño opúsculo de título, *El Problema de la Casa Portuguesa [O Problema da Casa Portuguesa]*. La reflexión más vanguardista de Fernando Távora vino a introducir de nuevo este tema ya antes abordado por Raul Lino, que lo presentaba desde una perspectiva conservadora y que de mucho sirvió al régimen de Salazar. Lejos de la visión romántica de Lino y más próxima de la línea más culturalista de Keil do Amaral, Fernando Távora defiende que “*hay que rehacer todo comenzando desde el principio*” (Cap. 6.7).

Simultáneamente y como corolario del primer *Congreso de los Arquitectos Portugueses* se sentaron las bases de un importantísimo proyecto denominado *Encuesta a la Arquitectura Popular Portuguesa*. Además se produjo la primera participación portuguesa en los CIAM, en Odense en 1951. Esta primera participación, en la que se hicieron patentes las primeras escisiones y la separación de tendencias, fue de gran

utilidad para Fernando Távora y para la noción de “Tercera Vía”. Esta conceptualización proponía la conciliación de modernidad y tradición, valorizando la historia y la cultura vernácula del País.

A continuación en esta tesis se analizan algunas de sus obras y se presenta, en la medida de lo posible, las diferentes etapas de esa forma de entender la arquitectura, cómo se procesó esa evolución y se reflejó en la arquitectura del Norte de Portugal, así como el impacto que tuvieron sobre otros protagonistas.

En el proyecto la “Casa sobre el Mar” [*“Casa sobre o Mar”*], en la Foz do Douro en Oporto, que le sirvió como prueba final para la obtención del diploma de arquitecto, Fernando Távora ensaya una clara aproximación al ideario de Le Corbusier, de quien era gran admirador.

En este proyecto de perfil marcadamente moderno, Távora utiliza el azulejo nacional como revestimiento de parte de la fachada. Távora habrá pensado entonces que esa “aproximación” sería suficiente para imprimir al proyecto un cuño más “regionalista”.

Esa primera tentativa de adecuación regionalizada del vocabulario moderno revela esa búsqueda, pero denota también una cierta ingenuidad y hasta una falta de habilidad para aplicar esos valores de la cultura local a sus proyectos.

Otra obra excepcional en su carrera profesional de los años 50 es el mercado de Vila da Feira (1953-1959), cuyo edificio difumina las fronteras entre el interior y el exterior, lo público y lo privado, y denota ya una cierta forma de entender la obra de Alvar Aalto y de la arquitectura nórdica. Esa obra no deja sin embargo de remitir a algunos aspectos del léxico *corbusiano* o hasta de inspiración en la arquitectura moderna brasileña, ya que la cubierta y el sistema estructural recuerdan a la arquitectura de Lúcio Costa.

La Casa de Ofir (1957-1958), una de sus obras más carismáticas, será probablemente el ejemplo mejor acabado del concepto de tercera vía que defendía, consiguiendo con naturalidad una perfecta conciliación entre tradición y modernidad. Los volúmenes fragmentados de geometría elemental de esta casa aluden al “nuevo experimentalismo sueco”, concretamente a Asplund (1885 – 1940) y a la *Casa Stennäs* (1937), aunque su matriz *corbusiana* se haga sentir todavía en algunas de las ventanas de la fachada posterior.

Después de un viaje de estudio por varios países del mundo en 1960 en el que contactó con otras realidades y culturas, Távora vuelve a redefinir su pensamiento,

claramente reflejado en algunas alteraciones que vino a introducir en el Parque Verde de la Quinta da Conceição (1956-1960). Se puede afirmar que a lo largo de su carrera Távora siempre procuró conciliar la modernidad con la tradición y la historia, sin rupturas, en una lógica de continuidad, sin dejar nunca de ser moderno.

De su obra y del potencial impacto que ésta tuvo en algunos protagonistas de esta tesis destacamos la figura inevitable de su antiguo alumno y colaborador, Álvaro Siza Vieira.

En relación a Siza, se utilizó una aproximación similar, en concreto en materia de pensamiento, obra y método, dado el interés manifiesto de este arquitecto para la comprensión de nuestra arquitectura contemporánea. El reconocimiento internacional de su contribución resultó en la concesión del *Premio Pritzker* de arquitectura en 1992.

En la tesis se procura entender cuáles son las fuentes, influencias y otros aspectos más destacados de sus proyectos así como su impacto en las generaciones más jóvenes.

Desde referencias a Alvar Aalto en la Casa de Chá da Boa-Nova (1958-1963), a Frank Lloyd Wright en la Piscina de Marés (1961-1962) hasta Adolf Loos en el edificio de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Oporto, pasando naturalmente por otras influencias. Se analizan varias de sus obras para entender mejor el alcance de su método, el cual constituyó un verdadero referente para varias generaciones de arquitectos.

Se analiza también la obra de Souto de Moura, también laureado con el Premio Pritzker en 2011. A pesar de la estrecha relación profesional, de la larga amistad y de la admiración que unen a este arquitecto con Siza, Souto de Moura construyó una carrera personal notable, compartiendo con éste un reconocimiento público similar, especialmente entre los arquitectos más jóvenes.

Souto de Moura sobresale en 1981, con el proyecto de la Casa de las Artes [*Casa das Artes*], en el que utiliza un lenguaje neo-mieseano, que marcó profundamente una parte significativa de su obra e introdujo un lenguaje típicamente neo-moderno en contrapunto con el debate posmoderno que en los ochenta era dominante en varias latitudes.

A esas incursiones en el repertorio moderno, que aprendió con Távora y perfeccionó con Álvaro Siza, junta una apetencia y sensibilidad natural para la explotación y combinación de la expresión propia de los materiales.

No ignorando viejas nociones, promueve soluciones limpias y elegantes, verdaderamente ajustables y sensibles a los lugares. Con Távora, de quien fue alumno, aprendió a dar importancia a la historia y a conciliar el racionalismo de la arquitectura moderna con los saberes más ocultos de nuestra arquitectura vernácula.

Con Siza aprendió la sensibilidad de los lugares, el rigor técnico del proyecto y la noción poética de la arquitectura. A pesar del distanciamiento que siempre mantuvo en relación al trabajo de Siza, que reconoce (en 8.18), por la larga amistad que los une y por los diversos trabajos en coautoría realizados, desde hace algún tiempo Souto Moura se ha ido aproximando más del trabajo de su maestro, como reconoce, asumiendo incluso su influencia (en 8.18). Como prueba de ello están, entre otras, obras como la *Casa de Tavira* (1991-1996), la *Serra da Arrábida* (1994-2002), la *Casa de Lábida* (1997-2004) en los Pirineos Catalanes o la icónica *Casa das Histórias* (2005-2009), de la pintora Paula Rego, situada en Cascais, donde la noción de la importancia de la Historia, tomada de Távora, se manifiesta de inmediato en las dos singulares pirámides yuxtapuestas, que recuerdan a la *Casa O'Neill* o *Casa de Santa Maria* (1902-1918) del arquitecto Raul Lino. Esa noción de la historia se encuentra también representada en las chimeneas cónicas del Palacio Nacional de Sintra o incluso en la majestuosa, pero menos visible, chimenea de la cocina del Monasterio de Alcobaça.

Para complementar la obra de estas tres grandes figuras de la arquitectura del Norte de Portugal, se incluyen referencias a la obra de Adalberto Dias, de quien fui alumno y colaborador, lo que me permitió conocer su método de trabajo, en muchos aspectos similar al de los dos insignes arquitectos anteriormente citados. Tal como Souto de Moura, Adalberto Dias formó parte del primer equipo de colaboradores de Siza Vieira y, juntamente con éste, participo más tarde en el proyecto de la *FAUP* (*Facultad de Arquitectura de la Universidad de Oporto*), entre 1986 y 1995.

Por último, se presentan las obras de más de dos decenas de arquitectos, nacidos a partir de la década de sesenta del siglo XX. Desde mi punto de vista, se trata de los proyectistas más representativos de la producción arquitectónica nacional de las dos últimas décadas, con vínculos a las dos principales escuelas de arquitectura del País, la Escuela de Oporto y la Escuela de Lisboa. La construcción de esta muestra y el correspondiente análisis crítico tienen como objetivo aclarar algunas de las nociones sobre el método, el pensamiento y el ideario de un modo de hacer arquitectura que, teniendo su origen en el mítico modelo de la escuela/taller, comúnmente denominado por “Escuela de Oporto”, todavía se refleja en él. En el análisis efectuado se incluyen

tanto la institución propiamente dicha como todos los profesionales, ideólogos y adoctrinadores que gravitan alrededor de este concepto.

Esta tesis se basa en fuentes documentales y en observación directa. Estas fuentes de información se complementan con declaraciones, reflexiones y entrevistas en periódicos, revistas y otros medios de comunicación, que sirvieron como motores de la investigación y me permitieron concluir que, especialmente en las dos últimas décadas, el impacto generado por algunos de estos profesionales dio origen a una transformación efectiva del paradigma de la arquitectura contemporánea Portuguesa.

RESUMO

A presente dissertação procura analisar e compreender o impacto da ação de alguns arquitetos do norte de Portugal no panorama da arquitetura contemporânea portuguesa. O estudo incide particularmente no período que se segue aos anos cinquenta do século XX até à atualidade. Esta investigação visa refletir sobre o alcance da obra desses arquitetos, que pelo seu significado e importância, no contexto da arquitetura contemporânea, reconhecidamente protagonizam uma mudança de paradigma face a uma cultura e produção arquitetónicas que durante as primeiras décadas do século XX foram amplamente influenciadas por um ensino beaux-artiano. Assim procurou-se, de forma sucinta, identificar e interpretar alguns dos principais momentos e protagonistas dessa evolução ao longo do século XX, com particular incidência a partir dos finais da segunda guerra mundial, em que já anteriormente alguns personagens como Carlos Ramos (1897 – 1969), Keil do Amaral (1910 – 1975) e mais tarde Fernando Távora (1923 – 2005), assumem um particular relevo no debate arquitetónico nacional.

Para melhor entendermos esta evolução temporal começamos por expor alguns factos que estão na origem de um crescente despontar da arquitetura portuguesa, após um longo período de estagnação que medeia entre a reconstrução de Lisboa por Marquês de Pombal na sequência do terramoto de 1755 e os finais do século XIX. A renovação pombalina foi considerada um dos exemplos mais bem acabados da Europa setecentista.

Durante este período muito poucas obras com impacto para a imagem da arquitetura portuguesa terão sido feitas e as que aconteceram ficaram a dever-se sobretudo a arquitetos estrangeiros. No início do século XX a realidade do país, mergulhado em sucessivas crises políticas, é essencialmente a de um país marcado por uma forte identidade rural, longe dos grandes centros da cultura europeia.

A construção era então um fenómeno económico basicamente confinado às duas grandes cidades do país, Lisboa e Porto. Isto fez com que a arquitetura portuguesa se tornasse numa atividade menor e de grande superficialidade, muito presa aos fenómenos da moda, e refém da especulação imobiliária. A arquitetura estava então entregue às mãos de simples construtores, investidores, especuladores e promotores imobiliários, obviamente mais empenhados no escopo lucrativo do que com a qualidade da arquitetura produzida.

O início do século XX vem então lançar as bases de um novo entendimento concetual e estilístico, contrariando a orientação académica das nossas velhas Escolas de Belas Artes, que encaravam o novo século com grande reserva.

Foi exatamente procurando fugir a esse entendimento, mais conservador, que nos finais do século XIX, alguns dos nossos melhores artistas se sentiram impelidos a procurarem noutras escolas fora de Portugal uma formação mais consentânea com a nova realidade dum mundo mais tecnológico. Entre os muitos que o fizeram, procurando essa formação de maior qualidade e vanguardismo, destacamos as figuras de Raul Lino (1879 – 1974), Ventura Terra (1866 – 1919) e Marques da Silva (1869 – 1947), respetivamente naturais de Lisboa, do Minho, e da cidade do Porto. Entre nós, a exposição de Paris de 1900, aplaudidíssimo acontecimento de impacto mundial, concorre definitivamente para uma mudança de paradigma e por conseguinte contribui para marcar temporalmente o início da “era moderna” da arquitetura portuguesa.

O concurso para a seleção do pavilhão de Portugal, que nos iria representar na exposição de Paris foi muito concorrido, e desde logo polarizado em dois projetos distintos. Sendo estes de Raul Lino com vinte e um anos de idade e Ventura Terra com trinta e quatro anos.

Estas duas figuras passam desde então a ter uma grande visibilidade e notoriedade com que ficaram reconhecidas. Estes dois arquitetos representaram as duas principais linhas filogénicas do novo pensamento da arquitetura portuguesa, facto que não representou uma mudança tão rápida quanto o desejado. Desde então foi encetado um novo debate sobre o panorama da arquitetura portuguesa, debate que entretanto já vinha ganhando expressão através da revista “Construção Moderna”, única revista da especialidade à época existente.

Como o próprio nome indica esta revista tinha um pendor mais tecnológico, conforme o espírito dos finais do século XIX. Apesar da sua importância estratégica acabará por se extinguir em 1919, criando de novo um vazio na divulgação e debate de ideias em torno da arquitetura.

Embora não possamos atribuir uma data para o aparecimento deste novo período da arquitetura nacional, que buscava a modernidade, alguns dos nossos mais reconhecidos historiadores apontam o ano de 1900 como a data que melhor se ajusta a este novo período.

Na Europa a assunção das questões sociais e tecnológicas, herdadas da Revolução Industrial e do Iluminismo, levará a arquitetura a uma crise cultural só aparentemente resolvida na década de vinte com a fase Purista de *Le Corbusier*.

Em 1921 surge um edifício em Lisboa da firma Barros e Santos, o *Havas*, que pela secura das suas linhas prenuncia já uma modernidade latente. Trata-se de um edifício de grande desenvoltura vocabular, com grandes vãos conseguidos à custa da tecnologia do ferro. O seu autor, Carlos Ramos, era à época ainda um jovem arquiteto de vinte e quatro anos.

Um ano mais tarde Carlos Ramos desenvolve em parceria com dois antigos colegas de curso, Cottinelli Telmo (1897 – 1948) e Luís Cunha (1933), o Pavilhão Português para a exposição do Rio de Janeiro de 1922. Tratava-se de um pavilhão de expressão carregada, ao estilo D. João V, o que representava um retrocesso e uma cedência aos interesses nacionalistas, conotados com o poder e a velha academia. Este caso de exceção, parecia contradizer tudo em que acreditava e já o demonstrará com o edifício *Havas*. Ramos que já tinha trabalho nos ateliers de Raul Lino e Ventura Terra, deixava nesta obra aflorar a influência de Lino, sobretudo no que ao *Havas* respeita, ao domínio da proporção. Contudo, Ramos irá mostrar-se mais recetivo à linguagem de Ventura Terra. Demonstrar-lo-á pouco depois em 1925 com o projeto para o Bairro económico de Olhão, que num exercício de grande depuração de formas e numa linguagem de límpida racionalidade levantou ainda o véu de uma certa Portugalidade.

Sentido nacionalista que rapidamente desaparece com os projetos do Pavilhão do Rádio (1927), do Instituto Português de Oncologia, que se torna num exemplo paradigmático pela sua extrema secura e estética de fundamento funcionalista. É também na sua cidade natal, o Porto, onde surge uma das suas mais elegantes obras, a Casa Moreira de Almeida (1928), obra de assumida linguagem modernista.

Nas duas décadas seguintes além de outros projetos em que se contam algumas escolas e liceus, nem todos construídos, participou também em projetos de planeamento urbano para diferentes cidades do país.

Na Exposição do Mundo Português de 1940, momento alto da política nacionalista do “Estado Novo” e de grande visibilidade para a arquitetura moderna portuguesa, Carlos Ramos passa um pouco despercebido com o Pavilhão da Colonização. Pelo facto, deixa a outros arquitetos modernistas o protagonismo de obras como o Pavilhão da Honra de Lisboa do Arquiteto Cristino da Silva, o Pavilhão dos

Portugueses no Mundo de *Conttinelli Telmo*, bem como o Pavilhão de Portugal do jovem *Keil do Amaral*.

A obra de Carlos Ramos não pode então ser dissociada do percurso da arquitetura moderna portuguesa, ao longo das mais de três décadas em que manteve atividade profissional.

Num primeiro momento e atendendo à sua personalidade não quis arvorar-se em paladino da modernidade contrariamente ao que outros seus colegas já haviam assumido. É com esta postura, de uma educação singular que em 1944 entra como professor de Arquitetura na Escola de Belas Artes do Porto. Aí defendeu a não assunção apriorística de modelos, a metodologia de projeto como motor da ação disciplinar, a importância da tensão entre modernidade e tradição, entre uma arquitetura de identidade nacional e uma visão internacional.

Em 1952 ascende ao cargo de diretor da instituição e vai decidida e convictamente implementar essas noções. Além da implementação do seu entendimento disciplinar e o modo como pedagogicamente o aplica, Ramos defende um ensino de grande liberdade, mas, também de grande responsabilidade como era seu lema.

Com a sua promoção a diretor, abre a Escola à Cidade dando-a a conhecer. Daí resulta a iniciativa de uma série de exposições coletivas, de trabalhos, de professores e alunos dos diferentes cursos, que definitivamente tiram a instituição de um pesado anonimato, lhe devolvem o reconhecimento e uma nova vitalidade.

Em 1957, graças à designada Reforma do Ensino da Arquitetura procede à renovação do quadro de professores chamando para si um conjunto de jovens e entusiastas arquitetos modernos entre os quais se veio a destacar Fernando Távora.

Ainda com a preocupação de melhor compreendermos o encadeamento de acontecimentos e factos envolvidos naqueles que foram os momentos seminais de um novo paradigma para a arquitetura portuguesa, particularmente focado na ESBAP (Escola Superior de Belas Artes do Porto), leva-nos ainda à figura do arquiteto *Keil do Amaral*, que embora sendo um profissional com *atelier* em Lisboa, tinha as suas origens na Beira Alta, mais concretamente em Canas de Senhorim a pouco mais de cem quilómetros da cidade do Porto. Esta afinidade com o Portugal profundo, que nunca perdeu, representava para si mais do que afeição a um lugar mítico, onde tinha casa de família e onde sempre voltava em períodos de férias ou lazer, aproximando-o cada vez mais da arquitetura popular.

Mas esta relação com a Beira Alta, não é a razão pela qual nele tivéssemos atendido. A razão será antes devida ao facto de *Keil do Amaral* ter trabalhado também durante um longo período com o Arquitecto Carlos Ramos, quando este ainda vivia e tinha o seu *atelier* na capital. Dessa colaboração com mestre Ramos recebeu forte influência *gropiana*, marcada por um desenho seco e duro, como disso foi exemplo o antigo aeroporto de Lisboa construído em 1942, ou ainda de forma mais adocicada, o Pavilhão de Portugal para a exposição de Paris de 1937. Pavilhão onde naturalmente, e por estratégia, teve de ceder aos interesses estilísticos mais nacionalistas do regime.

Em 1936 e 1937 aquando do início da sua carreira profissional, fez uma viagem à Holanda onde pode apreciar a arquitectura de *Willem Marinus Dudok* (1884 – 1974), que integrava nas suas obras alguns dos aspetos vocabulares mais representativos da arquitectura popular dos Países Baixos. É disso exemplo a obra modelar do *Edifício Raadhuis*, a *Camara Municipal de Hilversum* de 1931, obra que reflete também uma forte influência da arquitectura Wrightiana. Este exemplo assim como a própria cidade onde se localiza, de urbanismo e arquitectura moderna, passam a ser para *Keil do Amaral* as suas principais referências.

Keil na linha do neo-realismo português que o inspira, mostra-se atento à evolução do panorama da arquitectura moderna e é visivelmente afetado pela premente necessidade de reflexão e até inflexão face ao radicalismo do discurso modernista. Por isso mostra-se a favor de uma arquitectura que tinha do passado o necessário para promover a ligação entre passado e futuro.

No regresso a Portugal, *Keil do Amaral*, entre os arquitectos da sua geração foi o que mais insistentemente tentou desenvolver um novo entendimento para a temática da “Casa Portuguesa”, aclamada e defendida por Raul Lino e pelos mais fervorosos adeptos de uma noção nacionalista, ao estilo do regime de Salazar. *Keil* fê-lo fundado na análise da nossa arquitectura regional, de raiz mais popular, que conduzia à ideia da necessidade de se fazer um amplo rastreio da realidade da arquitectura regional portuguesa, matéria entretanto defendida no primeiro congresso dos arquitectos portugueses, realizado na Sociedade Nacional de Belas Artes em Lisboa, no ano de 1948. Congresso amplamente participado por profissionais, associações e jovens estudantes de arquitectura que desde logo se mostraram empenhados, nessa que foi a principal ideia lançada nesse Congresso.

O projeto do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa que entretanto se tinha iniciado, teve a sua primeira interrupção por razões de ordem política levando mesmo à

saída de *Keil do Amaral* da presidência do Sindicato dos Arquitectos Portugueses.. Apesar de todas essas vicissitudes, este processo levado a cabo pelas equipas deste Sindicato, acabou por se realizar uns anos mais tarde, entre 1955 e 1957, com o beneplácito do então Ministro das Obras Públicas de Salazar, nomeado a 1954, o engenheiro militar Eduardo de Arantes e Oliveira que permaneceu no cargo até 1967.

É então sobre a vigência do seu mandato que o trabalho do “Inquérito” é finalmente publicado em 1961, em dois volumes, com o título “Arquitetura Popular em Portugal”. Nesse processo coube a *Keil do Amaral* a responsabilidade de dirigir a equipa da região das Beiras com o seu colega José Huertas Lobo. Entre as diferentes equipas que cobriram o território nacional, destacamos a equipa dirigida pelo arquiteto Fernando Távora, a equipa da região do Minho.

Desta forma, mais uma vez verificamos a importância destas conexões, que nos ajudam a compreender a trajetória que desde cedo tem contribuído para uma possível explicação, quanto ao impacto que tiveram estes arquitetos e as suas ações, no panorama da Arquitetura Contemporânea Portuguesa.

Logo todo o desencadear de acontecimentos começou a ganhar expressão com o *Congresso dos Arquitectos Portugueses* em 1948, e com o regresso de Carlos Ramos à Escola do Porto nesse mesmo ano, após uma curta passagem de dois anos pela Escola de Lisboa onde lecionou. A estes acontecimentos podemos juntar a pessoa de Fernando Távora e do seu pensamento, expresso já em 1945 num pequeno opusculo com o título, *O Problema da Casa Portuguesa*. A reflexão mais vanguardista de Fernando Távora, veio de novo introduzir este tema já antes visado por Raul Lino, que o apresentava segundo uma perspetiva conservadora, e que muito aproveitou ao regime de Salazar. Longe da visão romântica de Lino e próxima da linha mais culturalista de Keil do Amaral, Fernando Távora defende que “*tudo há que refazer começando pelo princípio*” (Cap. 6.7).

Concomitantemente a esse debate, como corolário do primeiro *Congresso dos Arquitectos Portugueses*, são lançadas as bases do importante empreendimento que foi o *Inquérito à Arquitetura Regional Portuguesa*, ao mesmo tempo que se registava a primeira participação portuguesa nos CIAM, em Odense, em 1951. Esta primeira participação, onde se sentiam já as primeiras cisões e o extremar de tendências, muito aproveitou a Fernando Távora e à noção que designava como “Terceira Via”. Noção que propunha a conciliação entre modernidade e tradição, valorizando a história e a cultura vernacular de Portugal.

De seguida nesta dissertação são analisadas algumas das suas obras, onde se apresenta, tanto quanto possível, as diferentes etapas desse entendimento, como se processou essa evolução e se refletiu na arquitetura do Norte de Portugal, bem como o impacto que tiveram sobre outros protagonistas.

Na “Casa sobre o Mar” (1950-1952), na Foz do Douro no Porto, projeto que constituiu a sua prova final para a obtenção do diploma de arquiteto, Fernando Távora ensaia uma aproximação clara ao ideário de Le Corbusier, personagem de quem era um grande admirador.

Neste projeto de perfil marcadamente moderno Távora utiliza o azulejo nacional como revestimento de parte da fachada. Távora terá então pensado que essa “colagem” seria suficiente para imprimir ao projeto um cunho mais “regionalista”.

Essa primeira tentativa de adequação regionalizada do vocabulário moderno revela essa pesquisa mas denota também uma certa ingenuidade e até inabilidade na aplicação desses valores da cultura local à sua produção desenhada.

Outra obra marcante no seu percurso profissional dos anos 50 é o mercado da Vila da Feira (1953-1959) cujo o edifício esbate as fronteiras entre o interior e o exterior, o público e o privado, e denota já um certo entendimento da obra de Alvar Aalto e da arquitetura nórdica. Nesta obra não deixa contudo de remeter para alguns aspetos do léxico *corbusiano* ou até de inspiração da arquitetura moderna brasileira, onde a cobertura e o sistema estrutural lembram a arquitetura de Lúcio Costa.

A Casa de Ofir (1957-1958) uma das suas mais carismáticas obras, será talvez o exemplo mais bem acabado do conceito que defendia como terceira via, conseguindo com naturalidade uma perfeita conciliação entre tradição e modernidade. Os volumes fragmentados de geometria elementar desta casa, aludem ao “novo empirismo sueco”, designadamente a Asplund (1885 – 1940) e à *Casa Stennäs* (1937), mesmo que a sua matriz *corbusiana* se faça ainda sentir em algumas das fenestrações da fachada posterior.

Depois de uma viagem de estudo por vários países do mundo, em 1960, onde contactou com outras realidades e culturas, Távora volta a redefinir o seu pensamento, claramente refletido em algumas alterações que veio a introduzir no Parque Verde da Quinta da Conceição (1956-1960). Por certo podemos afirmar que ao longo da sua carreira, Távora sempre procurou conciliar a modernidade com a tradição e a história, sem ruturas, numa lógica de continuidades, sem nunca deixar de ser moderno.

Da sua obra e do eventual impacto que esta teve em alguns protagonistas desta tese, destacamos a figura incontornável do seu antigo aluno e colaborador Álvaro Siza Vieira.

Sobre Siza procurou-se fazer uma idêntica abordagem, do seu pensamento, obra e método, dado o manifesto interesse que este arquiteto representa para a compreensão da arquitetura contemporânea, como veio a ser reconhecido pela atribuição do Prémio Pritzker de Arquitetura, em 1992.

Indubitavelmente se procura perceber quais as suas fontes, referências e outros aspetos mais marcantes da sua ação projetualidade, bem como o impacto que dela resulta sobre as mais novas gerações.

Desde referências a Alvar Aalto na Casa de Chá da Boa-Nova (1958-1963), a Frank Lloyd Wright na Piscina de Marés (1961-1962) até Adolf Loos no edifício da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, passando naturalmente por outras influências. Várias obras foram focadas de modo a que melhor pudéssemos entender o alcance do seu método, verdadeiramente referente para várias gerações de arquitetos.

Nesta sequência analisou-se ainda a obra de Souto de Moura, também ele laureado com o Prémio Pritzker em 2011, que apesar do estreito relacionamento profissional, da longa amizade, e admiração que o unem a Siza, construiu um notável percurso pessoal, partilhando com este igual reconhecimento publico e muito principalmente entre os arquitetos mais jovens.

Souto de Moura revela-se em 1981 com o projeto da Casa das Artes, acusando desde logo uma linguagem *neo-mieseana*, que marcou fortemente uma significativa parte da sua obra e introduz uma linguagem tipicamente neo-moderna como contraponto ao debate pós-moderno que na década de oitenta se verificava em várias latitudes.

A essas incursões pelo reportório moderno, que aprendeu com Távora e aperfeiçoou com Álvaro Siza, junta uma natural apetência e sensibilidade para a exploração e combinação da expressão própria dos materiais.

Não ignorando velhas noções promove límpidas e elegantes soluções verdadeiramente ajustáveis e sensíveis aos lugares. Com Távora, de quem foi aluno, aprendeu a atender na importância da história e a conciliar o racionalismo da arquitetura moderna com os saberes mais ocultos da nossa arquitetura vernacular.

Com Siza aprendeu a sensibilidade aos sítios, o rigor técnico do projeto e a noção poética da arquitetura. Apesar do distanciamento que sempre guardou do trabalho

de Siza, por respeito e pudor, como o afirma (em 8.18), pela longa amizade que os une e pelos diversos trabalhos de co-autoria que têm realizado, Souto Moura tem vindo agora a aproximar-se mais do trabalho do seu mestre, como reconhece, até porque se diz influenciado por ele (em 8.18). A prová-lo estarão entre outras, obras como as *Casa de Tavira* (1991-1996), da *Serra da Arrábida* (1994-2002), da *Casa de Lábria* (1997-2004) nos Pirenéus Catalães, ou ainda a icónica *Casa das Histórias* (2005-2009), da pintora Paula Rego, situada em Cascais, onde a noção de importância da História colhida de Távora se manifesta de imediato nas duas singulares pirâmides justapostas, que lembram a *Casa O'Neill* ou *Casa de Santa Maria* (1902-1918) do arquiteto Raul Lino. Essa noção da história encontra-se igualmente representada nas chaminés cónicas do Palácio Nacional de Sintra ou até na majestosa, mas menos visível, chaminé de cozinha do Mosteiro de Alcobaça.

Como complemento a estas três grandes figuras da arquitetura do norte de Portugal, referimos ainda a obra de Adalberto Dias de quem fui aluno e colaborador, que me permitiu conhecer o seu método de trabalho, em tudo transversal ao dos dois insígnies arquitetos antes citados. Tal como Souto de Moura fez parte da primeira equipa de colaboradores de Siza Vieira, e com este mais tarde participou no projeto da *FAUP* (*Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto*) entre 1986 e 1995.

Por fim é elencado um conjunto de obras, de mais de duas dezenas de arquitetos, nascidos a partir da década de sessenta do século XX, que por opção metodológica, representam, em nosso entender, a seleção que melhor poderá exprimir a produção arquitetónica nacional das duas últimas décadas, centrada nas duas principais escolas de arquitetura do país, vulgo Escola do Porto e Escola de Lisboa. Esta amostragem e análise crítica, tem como objetivo aclarar algumas das noções sobre o método, o pensamento, e o ideário subjacente a um modo de fazer arquitetura, que tendo origem no mítico modelo da escola/atelier, habitualmente designado por “Escola do Porto”, nele ainda se revê. Da nossa análise, a importância deste modo de fazer arquitetura, reside não só na instituição mas em toda a prol de profissionais, ideólogos e doutrinadores, que gravitam em torno deste ideário.

Esta dissertação, suportada por fontes documentais e observação direta, foi cruzada com depoimentos, reflexões e entrevistas publicados em jornais, revistas da especialidade e outros meios de comunicação, que funcionaram como motor da investigação e permitiram desde logo concluir que, sobretudo nas duas últimas décadas,

o impacto produzido por alguns destes profissionais, se veio a manifestar numa efetiva mudança do panorama da arquitetura contemporânea portuguesa.

INTRODUÇÃO

A realidade de um país mergulhado na crise da 1ª República, longe dos grandes centros culturais da Europa, de vincada identidade rural, não era seguramente um país muito recetivo às novas realidades culturais, menos ainda aos alvares da modernidade, que na arquitetura tinha sérios opositores ainda muito alinhados com a matriz Parisiense da École des Beaux Arts.

Assim, ao falarmos da envolvimento da nossa realidade profissional, cultural e académica, acabamos por cruzar um conjunto de factos que nos transportam à viragem do século XIX para o século XX em que focamos algumas das principais linhas filogénicas do pensamento arquitetónico epocal e do seu lento evoluir entre nós, num mundo carregado de dúvida e contradições.

Com o final da 1ª Grande Guerra Mundial e o advento da década de XX, despontam em Portugal os primeiros sinais de um espírito novo, que vai definitivamente marcar a ação de muitos arquitetos e que vêm nesta janela de oportunidade um momento para alcançar novos paradigmas e fugir à letargia de uma realidade cultural, que em larga medida afetava o panorama arquitetónico do nosso País.

Dos dois grandes protagonistas de 1900, Raul Lino e Ventura Terra, à “geração modernista” que se inicia profissionalmente na segunda metade da década de 20 destacam-se nomes como Cristino da Silva, Pardal Monteiro, Carlos Ramos e Rogério de Azevedo.

De entre estes salienta-se o nome de Carlos João Chambers Ramos, que irá ter um papel determinante na nova pedagogia que a Escola de Belas Artes do Porto irá conhecer.

Assim ao Falarmos de Carlos Ramos estamos concomitantemente a invocar um vasto conjunto de factos históricos que não só se prendem com a sua pessoa e obra, como documentam diferentes momentos da vida da Escola de Belas Artes do Porto e que elucidam sobre a sua evolução desde o Arquiteto José Sardinha, Diretor da instituição entre 1896-1910, passando pelo incontornável Arquiteto José Marques da Silva que a este sucede de 1913 até 1939, ano em que transmite o cargo ao Dr. Arão de Lacerda, insigne historiador da Universidade do Porto, que ocupa este cargo interinamente, depois continuado pela pessoa do pintor Joaquim Lopes até 1952.

No início dos anos quarenta com a chegada à Escola de Belas Artes do Porto de Mestre Ramos, como também ficou conhecido, logo se perceberam os novos

pressupostos de uma Academia que pela sua mão se iria renovar e fundar na esperança de um nova pedagogia.

Desde logo a Escola vai acolher a visão racionalista de Le Corbusier e da Bauhaus de Gropius como representantes de um espírito modernista, desempoeirado e novo, que desde jovem Carlos Ramos vinha perseguindo e também pela influência vanguardista que Ventura Terra teve em si, aquando da sua passagem pelo atelier deste mestre e ou até de Raul Lino que considerado modernista por alguns, nunca o assumiu e até combateu a ideia mas que de igual modo deixou em Carlos Ramos uma marca na sua formação, no caso, uma matriz de influência anglo-germânica.

Carlos Ramos, culto e dono de uma postura cavalheiresca, com fino sentido de humor, bem ao estilo britânico, herdado da ascendência inglesa de sua mãe, vai revelar-se para além das muitas qualidades como profissional um grande pedagogo, de espírito humanista, de permanente inquietação, reflexivo e aberto à mudança. Sem pragmatismos serôdios vai mostrar-se também um grande estratega, hábil negociador e diplomata, como tantas vezes o provou no seu relacionamento institucional com o poder político e na defesa dos seus alunos.

Na senda de uma escola renovada, que queria, e *“enquanto lá fora se lançavam as bases da chamada Arquitectura Moderna, diríamos antes, da única arquitectura que poderemos fazer sinceramente, os architectos portugueses orientavam as suas actividades no desejo inglório de criar uma Arquitectura de carácter local e independente, mas de todo incompatível com o pensar, sentir e viver do mundo que o rodeava.”*¹

Em Fernando Távora, seu aluno, Carlos Ramos vai encontrar idêntica personalidade e uma *“ascendência aristocrática” que os aproximou. Segundo Távora, Ramos era o seu principal professor que “de acordo com o discurso do purismo racionalista, citando sobretudo Gropius, não alienava nunca a sua sólida formação académica Beaux-Arts”*²

Talvez por isso, e por não ignorar definitivamente a sua formação de base que mais tarde publicamente discutiu e criticou, e apesar da clara influência recebida de Ventura Terra, ainda condicionado pelo sistema, na perspetiva do jovem Fernando

¹ COSTA, Alexandre Alves, *Legenda para um Desenho de Nadir Afonso* in TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*, Editorial Blau, 1993, p.18.

² COSTA, Alexandre Alves, *Dissertação*, Edições do Curso de Arquitectura da ESBAP, Porto, 1982, p. 47.

Távora, não tanto por ele mas pelo que à escola ia sendo permitido, continua a insistir em “*grandes trabalhos, grandes composições, mas deslocadas da realidade. Mas aqui no Porto já um pouco... mais “modernizadas”, digamos, do que em Lisboa por influência do arquitecto Carlos Ramos (...) mas um ensino ainda pouco claro na sua orientação*”³

Em Távora, Carlos Ramos vê o perfil ideal de um sucessor, que bem podia fazer multiplicar os créditos de todo o seu esforçado empenhamento. Távora, herdeiro natural do património pedagógico do seu mestre Carlos Ramos, veio a tornar-se numa figura icónica e talvez na “pedra-angular” da construção do edifício filogenico que aos poucos se foi edificando e tornando naquilo que hoje entendemos por “Escola do Porto”.

Quando mestre Ramos, metaforicamente, se referia à Escola de Lisboa como uma escola que nunca conheceu um “pai”, estava sem querer a reivindicar esse estatuto para o novo papel que agora desempenhava na direção dos destinos da EBAP (Escola de Belas Artes do Porto). Aos poucos para esta escola se foi tornando um “pai”. Esse reconhecimento era visível, sincero e muito embora não o tratassem por “pai”, muitos dos seus alunos a ele se referiam afavelmente como o “tio”.

Curiosamente será Fernando Távora, seu antigo aluno, quem virá a ser referido como o “pai” da “Escola do Porto”, do novo espírito e do novo conceito que dela emanava e do qual, na linha pedagógica de Carlos Ramos, se veio a tornar no seu principal obreiro. Por isso alguns temiam e ou ainda temem que com o seu recente desaparecimento e a integração da “Escola” na estrutura do Ensino Universitário, possa de algum modo ser o epílogo. Contudo dois dos seus mais distintos representantes parecem teimar em continuar esse desígnio. Referimo-nos especialmente a Álvaro Siza Vieira e a Eduardo Souto de Moura. Também estes, antigos professores desta Escola, na linha de uma continuada descendência geracional, vêm deixar a esperança de que mais do que uma linhagem ou casta de espírito corporativo, possam pelo que deles conhecemos, serem sobretudo mais dois dos pilares principais que a construção deste “edifício” reivindica, e que estamos esperançados se continue a edificar.

Se a “escola do rigor”, a que se referia Marques da Silva, e que ainda hoje assim é designada, talvez seja em bom rigor uma “Escola” a continuar. Esta razão de ser reside por certo em dois grandes pedagogos, Carlos Ramos e Fernando Távora, bem como em dois destacados nomes da arquitetura portuense, Siza Vieira e Souto de

³ Távora, Fernando in Revista *Arquitectura*, nº 128, Set/Out 1971, p 150

Moura. Um desígnio que afeta e afetará as próximas gerações, que têm nos dois últimos, laureados com o Prémio Pritzker da Arquitetura, uma referência. Ambos, modelos de coerência na ação responsável com que já nos habituaram.

Certo é que nesta tese outros mais nos irão mostrar como esta orientação da “Escola” criou já um rasto de identidade, um modo sério de sentir e pensar a arquitetura. Uma identidade que em muitos traços se adivinha. Uma responsabilidade que faz do rigor um lema e um modo de estar perante a profissão.

Os aportamentos que Marques da Silva trouxe ao desenho de projeto, o rigor, são continuamente perseguidos pela mão de vários autores. São além da geometria, como noção de rigor, um conceito que se estende agora a outros níveis concetuais, como expressão de uma coerência cultural. Uma coerência e um pragmático sentido poético em que jogam também os valores da intuição e da emoção. Valores que estruturam as razões que por vezes a razão desconhece. Como poderemos ver mais além, se não olharmos e entendermos o que de mais de perto nos rodeia? A perceção sensível do real como condição da expressão poética, a assunção contextual como suporte da condição formal, são linhas que estruturam o pensamento e deixam à investigação novas fronteiras, a que a “Escola” não se pode eximir. E quando dizemos “Escola” não nos referimos a uma entidade sediada intramuros, tantas vezes responsável pela presunçosa cegueira de alguns. A “ela” não nos referimos também como refugio para maneirismos de livre arbítrio de interpretações por medida ou a jeito de outros. É talvez no pensar poético, como manifestação metafísica, que se esconde o espírito da arquitetura e não apenas na árida busca dos modelos ou outras formulações. O que cada um destes personagens deram ou ainda podem dar, é essa noção de quase transcendência e de que os dois mundos não se devem separar; o mundo da razão e o mundo da intuição. Foi por aqui que Távora nos convidou a esta nova visão, ao confrontar o conhecimento erudito da arquitetura com a intuição de raiz mais popular. Interpretação que pode facilmente resvalar para uma acrítica adoção de modelos ou ritos vocabulares que apenas “vestem” a formulação arquitetónica. Há quem pense que a forma como esta “Escola” edifica o “templo da Arquitetura” não deixa espaço à profanação. Essa é sem dúvida uma visão unilateral, sentida a partir de uma análise que se quer isenta e atenta, aberta aos vários agentes que nela ou por “ela” se querem fazer representar.

Quando Carlos Ramos chamava à Escola de Belas Artes, o “*Convento de São Lázaro [...] o mundo dentro do mundo, refúgio ordenado do caos, festa na penumbra do fascismo, onde a polícia política era esperada à porta por um director insuspeito*

que defendia os refugiados, todos livres pensadores, antes de mais para poderem ser artistas”⁴, não estava seguramente a referir-se s’ao *Palacete dos Braguinhas*⁵, mas ao espírito de uma instituição por quem sempre lutou e sempre desejou franca e aberta.

Longe estaria Carlos Ramos de pensar a Escola, como o “Palacete das elites”, distantes e parcimoniosas, mas antes como lugar de troca de saberes e encontros de “inquietação”. Esse era o principal motor de uma dinâmica muito para além dos limites territoriais do “convento de São Lázaro”.

Dos personagens focados nesta tese, procuramos então construir uma linha de coerência que demonstre o impacto dos seus percursos na arquitetura contemporânea, não só pelas histórias individuais de cada um, mas pela ação coletiva dos seus atores e dos diferentes processos de abordagem da disciplina.

Como afirmava Alves Costa, no discurso de inauguração do *Pavilhão Carlos Ramos*, pavilhão a que o Mestre deu o seu nome, nos terrenos da então recém criada Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, “*mais do que programaticamente propôs, devemos-lhe o que permitiu criar uma cadeia de fidelidades múltiplas: a consciência de um corpo colectivo com pés para andar o caminho da sua própria história*”⁶.

Um caminho que não termina em si mesmo, mas com impacto em todo um universo de alunos, dos diferentes cursos, como aconteceu em arquitetura com Mário Bonito, José Carlos Loureiro, João Andersen, Agostinho Ricca, Fernando Távora, Viana de Lima, Licha Filgueiras, Augusto Gomes, Duarte Castelo Branco ou Álvaro Siza, na escultura Lagoa Henriques, Gustavo Bastos e José Grade e na pintura Guilherme Camarinha, Júlio Resende, António Quadros e Ângelo de Sousa, os quais por seu convite passaram a integrar o novo quadro docente, desde que em 1952 foi nomeado diretor.

De entre eles, surge então Fernando Távora, um dos jovens arquitetos assistentes que cedo chamou para junto de si e que com insigne dedicação vai saber aproveitar o valioso impulso de Mestre Ramos para dar continuidade à nova ideia de escola, uma ideia que não quis estática, imprimindo-lhe uma dinâmica que lhe permitiu dar de novo passos seguros rumo ao futuro.

⁴ COSTA, Alexandre Alves, *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa*, FAUP Publicações, Porto, 2007, p. 107

⁵ Nome original do edifício onde estava instalada a Escola Superior de Belas Artes do Porto.

⁶ *Ibidem*.

Curiosamente Távora foi de todos os alunos que Ramos chamou para junto de si o único que manteve uma ligação preferencial ao ensino e como académico construiu uma carreira de grande notoriedade. Távora nunca abandonou a sua atividade profissional de arquiteto liberal, ao contrário de Carlos Ramos, e como inovação introduz um novo conceito, a “tradição”.

Quando Fernando Távora defendeu num pequeno opusculo, escrito em 1945 publicado dois anos mais tarde, a *Terceira Via* como uma tentativa de conciliação entre o moderno e a cultura vernacular portuguesa, mal poderia adivinhar o impacto que essa noção poderia vir a ter. É a partir daqui, conhecida que era a crise da arquitetura moderna nos finais da década de cinquenta, que o pensamento de Fernando Távora, coadjuvado pelo seu jovem colaborador Álvaro Siza, se condensa, abrindo caminho a um novo aprofundamento da arquitetura do norte de Portugal, cujo o impacto se sentirá nas décadas seguintes.

A dissertação que aqui apresentamos é por isso uma tentativa de análise desses impactos, sobretudo sentidos a partir dos anos sessenta e da geração que nasce exatamente nesta década. Com a amostragem e análise destas obras, pretende-se tornar claro o entendimento e vitalidade da arquitetura contemporânea portuguesa. E porque a arquitetura moderna representa um importante aspeto afetivo no panorama da arquitetura nacional até meados dos anos cinquenta, sem que fosse necessário uma rutura, os arquitetos do norte de Portugal continuam ainda hoje a ver nela um recurso inestimável para as suas formulações.

Não é objetivo determo-nos na arquitetura moderna portuguesa, mas sim tentar perceber a produção de um conjunto de arquitetos que a partir dos anos sessenta vêm afirmando uma tendência, que dentro de uma linha de grande racionalidade, não representa mais uma estrita visão racionalista da arquitetura.

A tentativa de aclaração deste período da arquitetura portuguesa, e o impacto que teve na região norte de Portugal, visa mostrar como esta se tem estendido ao todo nacional, bem como o que ela representa em termos de referências para uma visão mais exterior. Para isso cruzamos dados, consultando variadas fontes, umas de carácter mais historiográfico, outras por constatação direta ou vivência própria. Toda a documentação que consultamos se encontra plasmada no item da bibliografia apresentada. Consultamos ainda algumas obras bibliográficas, revistas da especialidade, jornais e outros meios de comunicação, nomeadamente documentários ou filmes televisionados, assim como procuramos outras fontes através dos recursos eletrónicos disponíveis.

INDICE

Agradecimentos	I
Resumen	III
Resumo	XIII
Introdução	XXIII
Índice	XXIX

CAPÍTULO 1

Da Reconstrução de Lisboa ao Final do Século XIX	1
1.1. A reconstrução de Lisboa	3
1.2. Academia Real de Belas Artes dos Bolseiros de Paris	4
1.3. A Revolução Industrial Burguesa	5
1.4. O Advento do séc. XX	6
1.5. A separação entre Arquitetura e Engenharia	8

CAPÍTULO 2

Fundação da Sociedade dos Arquitetos Portugueses	9
2.1. 1º Momento	11
2.2. 2º Momento	13
2.3. 3º Momento	14

CAPÍTULO 3

Na Busca da Modernidade	17
3.1. A Exposição de Paris: Raul Lino e Ventura Terra	19
3.2. Kiel do Amaral e o Modernismo Holandês	21
3.3. José Luís Monteiro e Marques da Silva, Arquitetos de Transição	23

CAPÍTULO 4

Carlos Ramos	27
4.1. Uma Visão de Síntese	29
4.2. Carlos Ramos e a Exposição do Mundo Português	39
4.3. Ramos: A Personalidade	43
4.4. As Magnas: O Conceito	47

4.5. Escola do Porto: Carlos Ramos, o Académico	48
4.6. 1º Momento: De 1940 a 1946.....	49
4.7. 2º Momento – De 1948 a 1957.....	53
4.8. As Magnas.....	56
4.9. 3º Momento – De 1952 a 1958.....	57
4.10. “A Reforma”.....	58
4.11. 4º Momento	58
4.12. Carlos Ramos e a Hipótese Universitária	62
4.13. A Eloquência do Discurso Académico.....	62
4.14. Os Momentos Finais.....	63

CAPÍTULO 5

Keil do Amaral.....	65
5.1. Contexto: Anos 40.....	67
5.2. A Trajetória do Arquiteto	68
5.3. A Viagem aos Países Baixos	70
5.4. O Inquérito à Arquitetura Regional Portuguesa	71
5.5. O Pavilhão Português para a Exposição de Paris	72
5.6. “O Inquérito”	73

CAPÍTULO 6

Fernando Távora.....	77
6.1. Arquiteto e Pedagogo	79
6.2. A “Casa sobre o Mar”: 1950 – 1952	86
6.3. Mercado da Vila da Feira: 1953–1959	92
6.4. Parque Municipal da Quinta da Conceição: 1956 – 1960	99
6.5. Casa de Ofir: 1957 – 1958.....	108
6.6. A Terceira Via	113
6.7. O Impacto dos CIAM na Arquitetura de Távora nas Décadas de 50 e 60	118
6.8. Fernando Távora, o Método	125
6.9. Fernando Távora e o Desenho.....	126
6.10. Pousada de Santa Marinha da Costa: 1972 – 1989.....	133
6.11. Casa de Férias em Briteiros, Guimarães: 1989 – 1990	139

6.12. Recuperação dos Antigos Paços do Concelho	
- Casa dos Vinte e Quatro: 1993 – 2003.....	142
6.13. Síntese de uma Carreira Singular	150

CAPÍTULO 7

Siza Vieira	157
7.1. O Grande Impacto	159
7.2. Os Primeiros Passos	160
7.3. A Arquitetura de Siza	162
7.4. A Importância da Memória	163
7.5. O Método.....	166
7.6. O Desenho e o Esquisso	169
7.7. A Geometria	179
7.8. O Reconhecimento Internacional	185
7.9. O Reconhecimento Nacional	193
7.10. Referências	195
7.11. A Escola do Porto – FAUP.....	203
7.12. O Impacto do Método.....	206
7.13. No convívio entre amigos.....	207
7.14. Axiomática e Orientação Profissional	212
7.15. Reconstrução do Chiado: 1988 – 1998.....	213
7.16. Obras e Método	221
7.17. Casa de Chá da Boa Nova 1958 - 1963	221
7.18. Museu Galego de Arte Contemporânea: 1988 – 1993; Um Átrio para La Alhambra: 2011.	
Dois Momentos, o Mesmo Método.....	222
7.19. A Exigência do Rigor	224
7.20. Casa Beires: “Casa Bomba”: 1973 – 1977	227
7.21. FAUP: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto: 1986-1995.....	233
7.22. Casa de António Carlos Siza – Santo Tirso: 1976–1978	244
7.23. Igreja de Santa Maria: Marco de Canavezes: 1990–1996	246
7.24. A Luz e Penumbra	249
7.25. A Cruz: de Le Corbusier a Barragan	253

7.26. Banco Pinto e Sotto Mayor:

Oliveira de Azeméis (1971 – 1974).....	254
--	-----

CAPÍTULO 8

Souto de Moura	257
-----------------------------	-----

8.1. A Descoberta de uma Vocação.....	259
8.2. 1981: A Casa das Artes e a Proposta Académica.....	261
8.3. Távora e Siza: Duas Figuras Transversais.....	264
8.4. A influência de Mies van der Rohe	266
8.5. A influência de Távora de quem foi Aluno	271
8.6. Cultura versus Arquitetura	276
8.7. Casa de Nevogilde 2: 1983 – 1988.....	279
8.8. Casa da Quinta do Lago: 1984 – 1989	282
8.9. Casa de Alcanena: 1987 – 1992	286
8.10. Casa de Baião: 1990 – 1993	288
8.11. Casa de Tavira: 1991 – 1996.....	290
8.12. Casa em Moledo do Minho: 1991 – 1998	292
8.13. Casa na Serra da Arrábida: 1994 – 2002	294
8.14. Casa da Rua do Castro: 1996 – 2001.....	299
8.15. Casa do Cinema: 1998 – 2003.....	302
8.16. Casa em Lábria: 1997 – 2004	305
8.17. Estádio Municipal de Braga: 1997 – 2004	309
8.18. Corolário e método de um percurso profissional	316

CAPÍTULO 9

Da minha colaboração com Adalberto Dias	325
--	-----

9.1 O Despontar de uma Nova Visão	327
9.2. Método e Instrumentos de Trabalho.....	329
9.3. Workshop, Soure: 1987.....	334
9.4. Adalberto Dias, uma Referencia.....	336
9.5. Uma Figura da “Escola do Porto”	338
9.6. A Individualidade	340
9.7. Casa Neto: 1986-1992	341
9.8. Casa M. Monge / J. Coutinho: 2001 - 2005	344

9.9. Conjunto Habitacional em Ofir – Fão: 1983-1992	347
9.10. Residências de Estudantes do Campus Universitário de Aveiro: 1988 – 2000	356
9.11. Casas Brancas, Porto: 2001 - 2007	362
9.12. Departamento de Engenharia Mecânica: 1997 – 2001	367
9.13. Desenho Urbano: Equipamentos	371
9.14. Design.....	381
9.15. Corolário de uma Abordagem Disciplinar	384

CAPÍTULO 10

As Novas Gerações	387
10.1. A “Escola do Porto” na Viragem do Século XX.....	389
10.2. Siza Vieira: Uma Influência Central	394
10.3. Souto Moura: Um Novo Modernismo.....	403
10.4. Um Novo Momento na “Escola do Porto”	404
10.5. A Arquitetura Portuguesa, Uma Nova Realidade.....	409
- Ampla descrição e análise de obras portuguesas contemporâneas	409
- Um primeiro exemplo: SAMI – Arquitetos	413
- Outro exemplo: Pedro Domingos.....	417
- Outros prémios FAD: Ricardo Bak Gordon e Falcão de Campos	419
10.6. Arquitetura, e <i>Poesis</i>	424
- Ampla descrição e análise de obras portuguesas contemporâneas	424
- O exemplo do <i>Centro de Artes de João Mendes Ribeiro</i>	424
- O Atelier <i>Menos é Mais</i>	428
- Vários exemplos dos irmãos Aires Mateus	430
- A <i>Casa de Ovar</i> , de Paula Santos	437
10.7. A Importância da História e a Tradicional Relação com o Sítio	445
- Ampla descrição e análise de obras portuguesas contemporâneas	445
- O exemplo da <i>casa E/C</i> dos Sami Arquitetos	446
- Outras relações com os sítios:	
Camilo Rebelo, Paulo David e Carvalho Araújo.....	449
- Dois exemplos singulares:	
Nuno Ribeiro Lopes e Álvaro Fernandes Andrade	455
10.8. A Herança Recebida	460
- Um primeiro exemplo: Inês Lobo	462

- Atelier <i>Barbosa & Guimarães</i>	464
- Duas obras de Guilherme Machado Vaz.....	466
- Carlos Castanheira e Clara Bastai	472
- Atelier <i>Correia/Ragazzi Architectos</i>	474
- Os exemplos de Pedras Salgadas:	
Rebello de Andrade, Tiago de Aguiar e Diogo Aguiar	476
10.9. Abrir Caminhos mais do Indicar Caminhos	479
10.10. O Desenho como Instrumento de um Método.....	482
10.11. O Projeto Como Manifestação Cultural	491
10.12. Visão Sinótica de uma Perspetiva Intergeracional	492
Conclusión	495
Conclusão	503
Bibliografia	513
Índice, Fontes e Créditos das imagens	525

CAPÍTULO 1
DA RECONSTRUÇÃO DE LISBOA
AO FINAL DO SÉCULO XIX

1.1. A Reconstrução de Lisboa

Pode dizer-se que passado o período pombalino de reconstrução de Lisboa, após o terramoto de 1755, até ao final do século XIX a arquitetura em Portugal não conta com significativa produção de edifícios como não conta com personagens notáveis nesta área. Ao longo de aproximadamente século e meio, e após esse momento áureo da reconstrução pombalina, o que resta da gesta de arquitetos ou da então prevalente engenharia militar, resume-se a uma residual produção arquitetónica largamente subsidiária da construção e dos mestres construtores.

A construção, entenda-se, como fenómeno económico principalmente focado em Lisboa e no Porto. Fenómeno esse produzido por uma expansão Burguesa de homens endinheirados, em bom número de portugueses regressados do Brasil, conotados com as “casas dos brasileiros” ou dos “retorna viagem” e maioritariamente os provenientes do mundo do comércio e da indústria, que embora tardia e de fraca expressão, criou as condições para uma via capitalista que especulava com a venda de terrenos e imóveis de habitação. Esta realidade fez com que a arquitetura se tornasse numa atividade menor, conformista, dependente de modas e géneros estilísticos de grande superficialidade. Esta arquitetura voltada para o consumo imediato, baseada como se disse na fonte de especulação dos solos, da economia de construção, da capacidade técnica das empresas e da mão-de-obra barata disponível, pouco qualificada, está refém do mercado e dos interesses comerciais dos promotores, investidores e dos mecenas, sempre com a proteção do poder e de burocratas, que manipulam as leis e os regulamentos.

Paralelamente a tudo isto e ao processo de formação do gosto, por parte dos arquitetos, somava-se a aridez de uma falhada revolução cultural “*de um País intacto no seu orgulho periférico*”¹. Que no caso das artes, não teve a força suficiente para retirar a disciplina do marasmo em que esta se encontrava, mesmo que marginalmente, não conseguindo abrir novas frentes de pesquisa nem outras formulações na conceção do espaço. Depois de Eugénio dos Santos, planeador e urbanista, Carlos Mardel² presente na reconstrução de Lisboa e responsável pelo desenho dos conjuntos edificados, assim como o Promotor Legislador D. José de Carvalho e Melo (Marquês de Pombal e Primeiro Ministro do Rei D. José I), que fizeram da renovação pombalina um dos exemplos mais acabados da Europa Setecentista, segue-se em linha com os interesses de

¹ FIGUEIRA, Jorge, *Agora que está tudo a mudar. Arquitectura em Portugal*, Caleidoscópio, 2005, p. 7.

² Engenheiro e Arquiteto Húngaro.

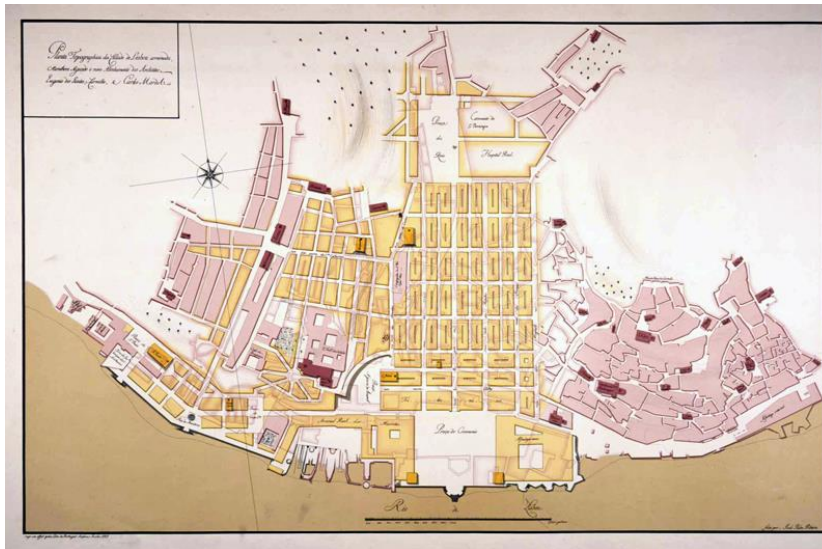


Fig. 1.1 – Traçado Geométrico
Reconstrução de Lisboa, Eugénio
dos Santos, 1755

uma sociedade liberal que canaliza os seus capitais para o imobiliário. Estamos perante “*Uma cidade que já não se projecta mas que resulta*”³. A obra passa a refletir no terreno, o individualismo das iniciativas narcísicas e egocêntricas, que apostam na pulverização de uma estratégia urbana, logo mais facilitadora, em que o urbanismo passa a estar sob a alçada do engenheiro, normalmente político e influente, que projeta para o cliente privado ou para o município, o loteamento e seus alinhamentos, as redes de infraestruturas e produz legislação e regulamentação específica. O arquiteto escolhido pelo cliente resume a sua intervenção à resolução de um programa que configure dentro das condicionantes previstas, uma habitação de prestígio ou um outro qualquer edifício de matriz padronizada. “*Como é evidente o novo papel do arquitecto como profissional (...) não mais voltará a ser o chefe de orquestra, o mestre iluminado de todo o processo, braço culto do detentor do poder de decisão*”.⁴

A tudo isto se junta a inconsistência de um ensino arcaizante e preso a um formalismo académico, fundado nos modelos de outras escolas europeias onde tudo passava primordialmente pela importância do estilo e pelo domínio no desenho das fachadas.

1.2. Academia Real de Belas Artes dos Bolseiros de Paris

À então designada Academia Real de Belas Artes sucede-se a Academia Portuguesa de Belas Artes, criada em 1863 e que esboçou por volta do ano de 81 desse mesmo século,

³ PORTAS, Nuno, *A Arquitectura para Hoje seguido de Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal*, Livros Horizonte, Maio de 2008, p. 155.

⁴ *Ibidem*, p. 160.

uma tentativa de reforma mas manteve o essencial de uma estrutura academizante e que ignorou mais tarde por volta de 85 as propostas da comissão presidida pelo Marquês Hollstein⁵. Este alertava para a atualidade do pensamento crítico, político-filosófico, de pensadores como John Ruskin e as suas utopias socialistas tal como William Morris que mandou construir em 1859 a conhecida *Red House*, como “*exemplo pioneiro da vontade de criar um laboratório total das cinco artes para arquitectos e artistas e até operários, como reacção ao paradigma da máquina*”⁶.

Em 1870 foi criado “*um sistema de pensionato público para os melhores alunos das Academias de Belas Artes de Lisboa e Porto, envolvendo pintores, escultores e arquitectos*” e que vieram a “*realizar obras de grande qualidade, hoje ainda, configuram e representam os fundamentos da cultura moderna portuguesa*”⁷. Entre eles os bolseiros da “Escola do Porto” os arquitetos José Geraldês da Silva Sardinha, Adães Bermudes e José Marques da Silva, assim como o pintor João Marques de Oliveira e o ilustre escultor António Soares dos Reis

Ainda antes da década de 90 devemos recordar a Exposição Universal de Paris em 1889, momento da passagem de Ventura Terra pela Escola de Paris, ano que coincide ainda com a chegada de José Marques da Silva. Recorde-se que esta era a espetacular exposição da Torre Eiffel e da Galeria das Máquinas de Dutert que tanto influenciaram os últimos anos da arquitetura deste século, conhecida por “Arquitetura do Ferro”, nem por todos reconhecida como arquitetura.

1.3. A Revolução Industrial Burguesa

A década de 90 será também uma década de crise económica que contribuiu decididamente para a recessão em que se encontravam os arquitetos filiados na recém-criada Sociedade dos Arquitetos Portugueses (1902). Mas a arquitetura nunca foi concebida só por agentes licenciados de pleno direito, ainda que em períodos de maior estabilidade fossem estes profissionais chamados à execução de trabalhos de maior responsabilidade ou valor simbólico. Da dicotomia entre a intervenção erudita e a produção anónima dos não-arquitetos, ou simples curiosos, resulta toda uma tradição

⁵ Regente na menoridade de D. Pedro V de Portugal.

⁶ FIGUEIRA, Jorge, *Agora que está tudo a mudar. Arquitectura em Portugal*, Caleidoscópio, 2005, p. 103.

⁷ RIBEIRO, Ana Isabel; SILVA, Raquel Henriques da, *Miguel Ventura Terra. A arquitectura enquanto projecto de vida*, Camara Municipal de Esposende, 2006.

que não se circunscreve ao universo social e cultural das fronteiras nacionais mas que acaba por se refletir em toda a cultura ocidental, em que a deriva neoclássica tentou impor os pressupostos iluministas do séc. XVIII e XIX, na procura de manter uma ideia de ordem, em que a arquitetura deve refletir uma expressão do progresso social – “*o Iluminismo e a revolução industrial obrigaram a arquitectura a uma nova assunção dos aspectos sociais e tecnológicos e que isso provocará uma crise de cultura só resolvida por volta da década de 20 quando a fase purista de Le Corbusier se levanta*”⁸.

A produção de obras por reprodução ou cópia direta inspirada em “modelos” ou variantes próximas, constitui uma dinâmica que leva a que os edifícios se convertam em subprodutos mais ou menos qualificadas de outros. A revolução industrial e burguesa, que o País conheceu nesse fim de século, criou uma nova realidade, em que o construtor não é mais o “arquiteto” que projeta a maioria do edificado, como era do senso comum, nem sobreviverá o mestre-de-obras conhecedor das técnicas de bem construir que, com avulsa criatividade, interpreta o esboço do “artista” (como vinha acontecendo desde o Renascimento). Face à nova realidade “*o projecto individualiza-se como produto, passando a ser especialidade dos “projectistas”, que a lei irá favorecer mas não exclusivamente a favor do arquitecto tradicional que não chega para as encomendas – ou tende a complicar e encarece-las*”⁹.

1.4. O Advento do séc. XX

Com a viragem do século e considerando a componente técnica como domínio ancestral e intrínseco à arquitetura, falamos dos processos estruturais inerentes à sustentabilidade física dos edifícios e “*tendo em conta a vertiginosa transformação tecnológica operada nos últimos dois séculos, no seio de praticamente todas as áreas profissionais e disciplinares, não será difícil reconhecer que de igual forma a relação entre arquitectura e tecnologia se alterou radicalmente*”¹⁰. Até ao século XIX a arquitetura, tradicionalmente tectónica, afirmava-se através de um claro conceito de massas em que jogava implicitamente com a estrutura e consequentemente a imagem telúrica dos edifícios e espaços construídos.

Ainda neste século e explorando as novas possibilidades, a arquitetura socorre-

⁸ FIGUEIRA, Jorge, *Agora que está tudo a mudar. Arquitectura em Portugal, Op. Cit.*, p. 108.

⁹ PORTAS, Nuno, *A Arquitectura para Hoje seguido de Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal, Op. Cit.*, p.163.

¹⁰ *Ibidem*, p. 63.

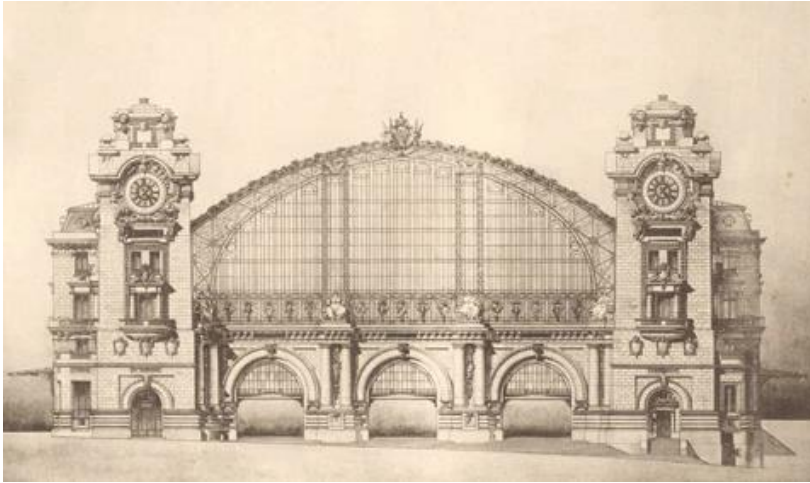


Figura 1.2 – SILVA, Marques, *Estação Ferroviária de S. Bento*, Porto, 1904. Alçado do Primeiro projeto.



Figura 1.3 – LALOUX, Victor, Alçado da *Estação Ferroviária d'Orsay*, Laloux, 1850.



Figura 1.4 – SILVA, Marques, *Estação Ferroviária de S. Bento*, Porto, 1904. Atenda-se no retorno a uma arquitetura de cariz tradicionalmente tectónica.

se destas para enfatizar novas expressões, reduzindo as massas construídas ao essencial e pondo em evidência o ferro como matéria e protagonista estrutural.

A evidência do esqueleto estrutural (Arquitetura do Ferro) e a assunção deste nas novas construções, permitiu aclarar conceitos e propor – “a possibilidade de separação,

*conceptual e processual, entre a estrutura e revestimento epidérmico do edifício, ou seja entre “construção” e linguagem”*¹¹.

1.5. A separação entre Arquitetura e Engenharia

É sabido como na viragem de século os revivalismos se socorreram desta possibilidade, assim como o fizeram um pouco mais tarde os futuristas ou os defensores do construtivismo soviético, permitindo que o adelgaçamento das estruturas (induzido pelo novo conceito evolucionista e tecnológico) se tornasse numa verdadeira expressão plástica associada à ideia do movimento e velocidade, introduzido pela máquina.

Ao nível disciplinar, vamos assistir à separação entre arquitetura como disciplina artística e a engenharia civil como disciplina eminentemente técnica, na linha da anterior engenharia militar. O que é evidente neste virar de séculos é exatamente a tensão de contrários em que a arquitetura oscila entre o Neoclássico, fortemente implantado e largamente suportado pela história e a arqueologia em voga, e o romantismo do Românico e Gótico europeus, presos à nostalgia do passado e acantonados numa visão mais presa a valores antropológicos da pitoresca arquitetura popular. *“No entanto ao contrário das escandalosas revoluções da pintura e até na literatura, enunciando o corte ostensivo com as heranças clássicas, a arquitectura – talvez como a música – teve um percurso para a modernidade mais lento e comprometido*¹²”.

¹¹ GRANDE, Nuno, *Arquitectura & Não*, Caleidoscópio, 2005, p. 63.

¹² RIBEIRO, Ana Isabel; SILVA, Raquel Henriques da, *Miguel Ventura Terra. A arquitectura enquanto projecto de vida*, Op. Cit.

CAPÍTULO 2

**FUNDAÇÃO DA SOCIEDADE DOS
ARQUITETOS PORTUGUESES**

2.1. 1º Momento

Depois de um longo e penoso percurso, a instituição procura salientar uma nova consciência profissional de classe, que se pauta pela dignificação e controle do exercício da profissão de arquiteto. Em 1901 é criada a Fundação da Sociedade dos Arquitetos Portugueses.

Em 1907 e na sequência do exposto no capítulo anterior é feito um pedido ao Rei D. Carlos - em documento exarado e datado de 11 de Julho com assinaturas dos membro da mesa de Assembleia Geral e Conselho Diretor, respetivamente presididos por José Luís Monteiro e Adães Bermudes, - *“Que recomende ao governo a reforma, das organizações dos serviços de edifício públicos para que não se continuem a empreender obras pelo estado sem projecto ou sem intervenção nele de um arquitecto”*¹.

Esta posição deixa evidente a situação em que se encontra o exercício da atividade em Portugal na viragem do séc. XIX para o séc. XX - “Como regra os poucos arquitetos/artistas, mal formados – 28 filiados na associação em 1866 – eram também objeto de relativa consideração social já que eram quase sempre substituídos por estrangeiros quando se tratava de obras de monta (da Coroa) ou nem sequer chamados por uma burguesia que deles não sentia necessidade que fossem os melhores para as lentas e intermitentes obras de mansões ou especulações urbanas”².

A dispensa frequente do arquiteto, na obra pública e privada, faz com que as obras - *“entregues à triste especulação de construtores boçais descidos da aldeia para definirem o que nunca poderiam entender como cidade”*³, determinem o estilo e a imagem, que esses virtuosos construtores de habilidosa curiosidade imprimiram ao nosso espaço urbano.

A tomada de consciência desta realidade reflete-se sem dúvida na aceitação do arquiteto como profissional de mérito próprio, cuja formação impunha um estatuto já equivalente ao do engenheiro civil, detentor da maioria dos lugares de referência.

¹ ALMEIDA, Pedro Vieira, “Carlos Ramos” (*Catálogo da Exposição Retrospectiva da sua obra*), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Janeiro – Fevereiro, 1986.

² PORTAS, Nuno, *A Arquitectura para Hoje seguido de Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal*, Livros Horizonte, Maio de 2008, p. 155.

³ FRANÇA, Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Livros Horizonte, 2009, p. 528.

Já em plena 1ª República sai um decreto governamental que impede, todos quantos não possuam o diploma do Curso Oficial conferido por qualquer uma das escolas de Belas Artes de ter o título de Arquiteto.

Significa então que, não poder usar o título de Arquiteto, não era impeditivo do exercício da atividade.

Esta ambiguidade gera uma natural discussão e o decreto acaba por não ter uma tradução prática, o que desde logo fez com que não viesse a ser aplicado.

Nem a primeira publicação oficial com os nomes dos arquitetos portugueses, em 1927, feita com o sentido de aclarar melhor a situação e medir o peso da classe, face às exigências do mercado, permitiu um novo impulso à profissão, continuando-se a recrutar entre os não-arquitetos, um maior numero de técnicos – “*em 1932 (afirmava Adelino Nunes) de 600 projectos submetidos à câmara de Lisboa, só 10 foram assinados por architectos – e o total da cidade recente tinha mais de 99% de edifícios projectados por curiosos*”⁴.

Com a Implantação da República em 1910 esperou-se que acontecessem algumas alterações no sistema de ensino, como as que vieram a ser implementadas com a Reforma Universitária de 1911 e que no campo das Belas Artes passou a distinguir a pintura, a escultura e a gravura, como cursos de vocação estritamente artística, próprios de pessoas com qualidades inatas, assim era entendido. A arquitetura passaria a ter um cunho mais técnico e para o qual não era absolutamente necessário possuir iguais qualidades. E se curricularmente ao nível do curso não houve grandes alterações em relação à reforma de 1911, “*já a exigência de uma preparação liceal implicava a selecção prévia*”⁵.

Mas o panorama quase ou nada se alterou quanto ao direito e à exclusividade profissional do arquiteto

Esta incontornável realidade leva a que em Setembro do mesmo ano decrete uma “*reforma que previa a necessidade de uma melhor preparação, não só profissional mas intelectual dos architectos que tão precisos eram à nação*”⁶.

Em 1937 como reflexo desta realidade o sindicato dos arquitetos no relatório da sua direção, escreve: “*que importa que seja proibido que qualquer um use o título de*

⁴ FRANÇA, Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Livros Horizonte, 2009, p. 237.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

arquitecto se o exercício da profissão continua livre... uma vez que toda a gente praticamente pode fazer architectura”⁷.

Mais tarde em 1938 o então ministro das obras públicas, Duarte Pacheco (1900-1943) engenheiro eletrotécnico, homem de ação, mais preocupado com as questões objetivas deste ministério, que com a propaganda do regime, induz “*um estilo definidor da mentalidade ideológica epocal, dentro de um totalitarismo que era da política nacional e também muito do temperamento do ministro e do seu gosto – que tantos arquitectos haviam de satisfazer, com pressurosa sinceridade*”⁸. Pacheco arrasta consigo a opinião e o aval do presidente do conselho de ministros do António de Oliveira Salazar (1889 – 1970), quando este reconhecidamente atribuiu aos arquitetos o papel preponderante que estes deviam ter “*Visto que a edificação urbana é fundamentalmente uma obra de arquitectura e a seguir o engenheiro na parte referente às condições de estabilidade*”⁹.

Este reconhecimento irá dar mais obra pública aos arquitetos mas não passa de uma opção estratégica quando lança as condições seminais para o necessário êxito da Exposição do Mundo Português que viria a realizar-se em 1940, como a maior aposta na visibilidade do regime embora mais dirigida à exaltação interna dos valores nacionais que à promoção da imagem externa. Á época não muito referenciada, mas com alguma cumplicidade, olhada pelos regimes congéneres do Nacional-socialismo Alemão e do Fascismo Italiano.

Salazar nesse mesmo ano afirma que “*entre os artistas só os arquitectos e os urbanistas teriam cada vez mais que fazer*”¹⁰. Mais uma vez esta “vontade” não terá grande reflexo na estabilização da classe profissional. Objetivamente e muito por força da exposição de 1940 e dos impactos que esta deveria produzir, interessava ao regime um conjunto de obras qualificadas que só os arquitetos podiam garantir.

2.2. 2º Momento

Em 1900 verificava-se já a existência de uma revista da especialidade com a designação de “Construção Moderna”, revista pioneira, que como o próprio nome indica, reflete

⁷ ALMEIDA, Pedro Vieira, “Carlos Ramos” (Catálogo da Exposição Retrospectiva da sua obra), Op. Cit.

⁸ FRANÇA, Augusto, A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961), Livros Horizonte, 2009, p. 237.

⁹ ALMEIDA, Pedro Vieira, “Carlos Ramos” (Catálogo da Exposição Retrospectiva da sua obra), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Janeiro – Fevereiro, 1986, Op. Cit.

¹⁰ FRANÇA, Augusto, A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961), Livros Horizonte, 2009, p. 239.

mais os aspetos técnicos da arquitetura, de forte pendor tecnológico, conforme os auspícios do fim de século, e um pensamento moderno mais evidente nas artes plásticas que na arquitetura propriamente dito. Apesar de contar com alguns colaboradores de mérito, a tibieza da elaboração teórica que caracterizava a revista, espelha a realidade cultural de um País periférico e a inconsistência da própria disciplina.

É contudo através desta revista que se faz a discussão e divulgação da nossa arquitetura. A sua frágil estruturação, além de um ou outro artigo mais esclarecido, leva a que em carta dirigida ao Presidente da Direção da Sociedade dos Arquitetos Portugueses, seja o seu próprio diretor Nunes Collares, a considerar que: na linha do que vem sendo a discussão do papel do arquiteto nestes primeiros anos do século XX é seu direito chamar arquitetos *“a cavalheiros que tenho julgado de tal merecedores pelo talento artístico das obras que têm produzido (...) sejam quais forem as consequências”*¹¹.

Perante este discurso de afrontamento, que tinha já criado cisões na própria direção da revista, entende a Sociedade dos Arquitetos Portugueses ser a partir de agora imperioso abster-se de colaborar na revista de Nunes Collares, como veio a acontecer em finais de 1915.

Com a diminuição da qualidade dos artigos e dos projetos publicados, face à deriva de muitos dos seus colaboradores arquitetos, a revista acaba por desaparecer em 1919 criando mais uma vez um vazio na divulgação e debate de ideias em torno da arquitetura.

2.3. 3º Momento

Também 1900, o ano do início do projeto para o Elevador do Carmo em Lisboa de Raul Meznier Ponsard¹², obra revivalista em ferro terminada dois anos mais tarde, marca um dos importantes momentos que paralelamente à aplaudidíssima Exposição Universal de Paris, foi um dos acontecimentos que concorreram definitivamente para o primeiro grande momento de viragem no apagado panorama da arquitetura portuguesa.

Se Kenneth Frampton diz que a tarefa primeira ao escrever sobre história crítica da arquitetura moderna é estabelecer o início de um período, dir-se-ia que entre nós o século XX começa precisamente no ano de 1900.

¹¹ ALMEIDA, Pedro Vieira, *“Carlos Ramos” (Catálogo da Exposição Retrospectiva da sua obra)*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Janeiro – Fevereiro, 1986, *Op. Cit.*

¹² Meznier Ponsard, Engenheiro Português de Origem francesa.

Não que com isso se pretenda marcar rigorosamente o início de um período, com a mesma “*precisão*”¹³ com que Jenke (crítico de arquitetura Holandês) se atreveu a proclamar a morte do Movimento Moderno, ao apontar o dia e a hora.

Por atavismo ou desatenção, tão próprios da nossa matriz cultural, não se pode indicar com rigor uma data para o nascimento deste novo período, mas alguns dos nossos maiores historiadores e estudiosos, são unânimes em considerar o ano de 1900 como a data que fixa definitivamente o início deste importante acontecimento.

¹³ ALMEIDA, Pedro Vieira, “*Carlos Ramos*” (*Catálogo da Exposição Retrospectiva da sua obra*), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Janeiro – Fevereiro, 1986, *Op. Cit.*

CAPÍTULO 3

NA BUSCA DA MODERNIDADE

3.1. A Exposição de Paris: Raul Lino e Ventura Terra

Para uma melhor compreensão importa também referir alguns aspetos marcantes da envolvente cultural, científico-tecnológica e artística, na formação de alguns dos nossos mais ilustres arquitetos que no primeiro quartel do século XX lançaram as bases de um novo entendimento conceptual e estilístico.

À data, era muito difícil, se não mesmo impossível, contrariar a orientação académica das nossas Escolas de Belas Artes que viam o novo século com reserva, como convinha a uma sociedade conservadora e distante dos grandes palcos culturais do centro da Europa.

Como já se disse a nossa condição periférica, de baixo perfil em matéria de produção artística, e no caso arquitetónica, impeliu alguns dos nossos artistas a fugirem a um ambiente tímido, desinformado e ideologicamente frágil e procuraram noutros países e noutras escolas uma formação mais ajustada à nova realidade como aconteceu aos arquitetos Raul Lino, Ventura Terra e Marques da Silva (ilustre portuense, que dirigiu também a Escola de Belas Artes do Porto entre 1913 e 1939).

Mil e novecentos será então o ano charneira e na cena internacional concorre para essa mudança de paradigma a aplaudidíssima Exposição de Paris. Pela sua importância e visibilidade mundiais, esta aproximação ou “colagem” à efeméride, não pretende ser uma habilidosa estratégia para enquadrar histórica e temporalmente o início da “era moderna” da arquitetura portuguesa.

Ela prende-se fundamentalmente com a viragem protagonizada por dois jovens arquitetos, que disputaram em concurso nacional o projeto para o pavilhão de Portugal na feira internacional de Paris. Este concurso interno que acolheu uma forte participação, polarizou-se desde logo em dois grandes projetos, os de Raul Lino e Ventura Terra, respetivamente com 21 e 34 anos.

O primeiro natural de Lisboa (1879 - 1974) e o segundo da pequena localidade de Seixas, no Alto Minho Português (1866 - 1919). Raul Lino é proveniente de uma família abastada. Homem de cultura, conheceu vários países europeus. Foi desde os 11 anos educado num colégio inglês nas imediações de Windsor. Posteriormente vai para a escola industrial de Hanôver, a Kunstgewerk Schule. E vem a trabalhar mais tarde com Albercht Haup¹ que muito o terá influenciado.

¹ Karl Albrecht Haupt, arquiteto e professor alemão. Foi um grande entusiasta e estudioso da Arquitetura da Renascença em Portugal, da qual veio a editar um livro, com o mesmo nome, de grande qualidade estética e aprofundado valor histórico, resultante dessa investigação.



Fig. 3.1 – Raul Lino (1879 - 1974).



Fig. 3.2 – Ventura Terra (1866 – 1919).



Fig. 3.3 – Marques da Silva (1869 – 1947).

O minhoto Ventura Terra, de condição humilde, após breve passagem de dois anos pela Academia de Belas Artes do Porto, ganha uma bolsa de estudo e vai para Paris. Aí nas Beaux Arts, foi aluno de Victor Laloux (1850 – 1937)². Encantado com tão sedutora cidade e com a ânsia cosmopolita natural de um rapaz provinciano e pela influência dos seus mestres, passa a integrar uma nova visão da arquitetura fundada na codificação formal da escola francesa da época.

Estas duas visões antagónicas paralelas mas complementares, quer na origem quer na formação, serão esclarecedoras das principais linhas de orientação da arquitetura moderna em Portugal.

É pois durante as primeiras décadas do século XX, por influência das diferentes interpretações destes dois projetos para a Expo de 1900, que se constituem os pressupostos da nossa contemporaneidade em que *“é possível considerar aqueles dois projectos de 1900 de Raul Lino e Ventura Terra como paradigma de duas linha filogénicas presentes e desempenhando ainda hoje um papel singular na história da arquitectura portuguesa”*³.

Esta breve análise tem portanto como objetivo primordial enquadrar cronologicamente factos e acontecimentos que naturalmente condicionaram as primeiras décadas da arquitetura do séc. XX português e nas quais se vão inserir alguns dos nomes pioneiros da “Escola do Porto”, que vieram posteriormente dar-lhe a visibilidade

² Victor Laloux (1850 – 1937), foi mestre de vários portugueses nas Beaux Arts de Paris, entre eles o arquiteto Marques da Silva. Este mestre francês imortalizou-se com a célebre obra da estação da Gare d’Orsay, em Paris, considerada uma obra maior da cultura Beaux-Artiana.

³ ALMEIDA, Pedro Vieira de, “Carlos Ramos – uma estratégia de intervenção”, in ALMEIDA, Pedro Vieira de, *“Carlos Ramos” (Catálogo da Exposição Retrospectiva da sua obra)*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, janeiro/Fevereiro, 1986.

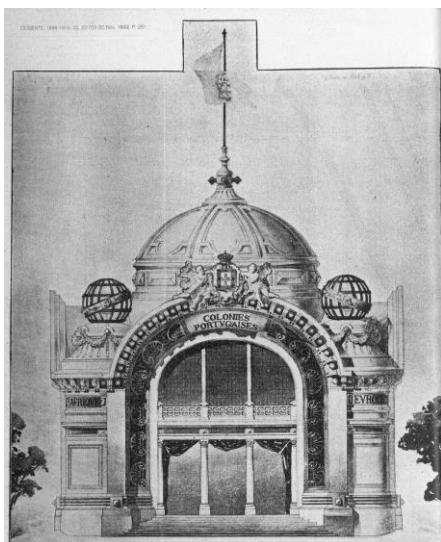


Fig. 3.4 – TERRA, Ventura, *Projeto Para o Pavilhão de Portugal da Exposição Universal de Paris de 1900*. Projeto vencedor.

Fig. 3.5 – LINO, Raul, *Projeto Para o Pavilhão de Portugal da Exposição Universal de Paris de 1900*.



que por força das suas ações e como profissionais e académicos vieram a projeta-la no panorama da arquitetura contemporânea aquém e além-fronteiras.

3.2. Keil do Amaral e o Modernismo Holandês

Desde Lisboa Keil do Amaral (1910 – 1975) chama à atenção para a arquitetura Holandesa de Willem Marinus Dudok⁴ que classificava de “moderníssima”, verdadeiramente inspiradora e imbuída de grande serenidade.

Enquanto Raul Lino se ficava pelo aprofundamento mais conservador da expressão vocabular da nossa arquitetura tradicional, Keil ao referir este exemplo

⁴ Willem Marinus Dudok (1884-1974), foi arquiteto da cidade de Hilversum tendo-se tornado conhecido pelo seu estilo na linha da Escola de Amsterdão, desenvolvendo uma arquitetura de expressivas volumetrias assimétricas, e registando ainda uma clara influência de Frank Lloyd Wright. A sua continuada de edifícios modernistas em Hilversum acabou por lhe dar uma visibilidade internacional.



Fig. 3.6 – DUDOK, Wilem Marinus, *Raadhuis*, Hilversum, 1931.



Fig. 3.7 – DUDOK, Wilem Marinus, *Stadsschouwburg*, Utrecht, 1900.

Holandês, alude à forma como este, sendo assumidamente moderno, o faz de maneira a integrar a linguagem tradicional. Keil fá-lo não porque isso represente um capital disponível facilmente estilizável e passivo, mas antes porque representa o conjunto de causas que verdadeiramente determinavam e davam suporte à adoção do designado Estilo Internacional. Este arquiteto da Escola de Amesterdão vai representar um papel inestimável, catalisador e fundamental na evolução da arquitetura portuguesa dos anos 30 e 40.

Na medida em que Keil do Amaral de referia à arquitetura holandesa, estava já a aludir à necessidade entre nós de se proceder à “*recolha e classificação de elementos peculiares à Architectura Portuguesa nas diferentes regiões do País, com vista à publicação de um livro, larga e criteriosamente documentado, onde os estudantes e técnicos de construção pudessem vir a encontrar as bases para o regionalismo honesto, vivo e saudável*”⁵. Livro que viria mais tarde a designar-se por “*Inquérito à Architectura Popular em Portugal*.” Ao alertar para o facto, que vinha já inquietando uma potencial dicotomia tradição-modernidade, do discurso arquitetónico Português, levou ao extremar de posições dos que assim se reviam em Raul Lino ou antes nos rigores da linguagem do Internacionalismo. Keil permitiu aos muitos seguidores desta segunda via que vissem em Dudok o exemplo de quem prestava uma especial atenção às características da arquitetura do seu país, mesmo nos aspetos mais formais. É claro que esta especial atenção aos vetores mais formais da nossa arquitetura era tida pelos modernistas radicais como uma cedência ao espírito nacionalista do Estado Novo, cujo regime ideologicamente difundia pela mão de Raul Lino e seus simpatizantes.

⁵ RODRIGUES, José Manuel, *Teoria e crítica da arquitectura: século XX*, Ordem dos Arquitectos, 2010, p 329.

Esta duplicidade de entendimentos quanto às vias a seguir faz com que um bom número de arquitetos ao rejeitar uma postura mais conservadora, porventura mais nacionalista e servil ao regime, tivessem optado pela via do estilo internacional, mas já não numa linha estritamente Corbusiana aderindo a um modernismo mais mitigado do tipo Mallet Stevens.

Este afrontamento do regime, é levado a cabo por um significativo número de arquitetos da capital, onde estavam sediados o poder político e de opinião, criando uma visão acrítica de tudo o que fossem as novas tendências internacionais. Era a adoção sem reservas de uma “nova cartilha” redentora, ao arrepio do gosto institucional culturalmente imposto. Essa postura tantas vezes questionada pelos arquitetos do norte do país era, quanto a estes, igualmente sectária e enquistada de disputas ideológicas com um cariz mais político que cultural ou arquitetónico.

A cidade do Porto, naturalmente mais afastada do grande centro decisor que é capital, permite aos seus arquitetos uma visão mais desapaixorada e próxima da realidade nacional. Realidade de que o cosmopolitismo lisboeta se ia afastando ou involuntariamente ignorava. É nesta linha, talvez mais “provinciana”, mas mais solta e sem complexos, que os arquitetos do Norte vão naturalmente atender às expressões vocabulares de uma arquitetura popular mais genuína, vernácula e regional da arquitetura do Portugal profundo de então. Isto não significa que os arquitetos modernistas da capital ignoravam decididamente o espírito mais tradicional da nossa arquitetura. É aliás na turbulência das disputas culturais que fervilha esse fenómeno bem localizado, marcadamente Lisboa e nem por todos bem digerido - o Estilo Português Suave – naturalmente promovido por *“arquitetos modernistas que timidamente assumiam quer os valores da modernidade quer os valores vernaculares”*⁶

3.3. José Luís Monteiro e Marques da Silva, Arquitetos de Transição

Este estilo revela uma indisfarçável tibieza que carece de fundamentação teórica e que se tornou numa verdadeira ratoeira para os arquitetos da capital.

José Luís Monteiro, pioneiro na introdução da tipologia dos Chalés em Portugal, hoje consensualmente aceite como arquiteto de transição, na opinião de Pedro Vieira

⁶ ALMEIDA, Pedro Vieira de, “Carlos Ramos – uma estratégia de intervenção”, in ALMEIDA, Pedro Vieira de, *“Carlos Ramos” (Catálogo da Exposição Retrospectiva da sua obra)*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, janeiro/Fevereiro, 1986.



Fig. 3.8 – MONTEIRO, José Luís, *Gare do Rossio*, Lisboa, 1891.

Fig. 3.9 – SILVA, Marques, *Grandes Armazéns Nascimento*, Porto, 1914/27. Fotografia I 24 x 19cm. FIMS/MSMS/FOTO1065 (Fundação Instituto Marques da Silva).

de Almeida⁷, foi segundo este o responsável pelo desbravar dos caminhos que depois a arquitetura moderna havia de percorrer. De linguagem ainda eclética, prenunciava já uma transição, que não está ainda muito bem estudada, e que segundo este crítico considera ser o despontar da nossa Arquitetura Moderna como o provam algumas das suas obras de referência. Veja-se o Mercado Central, a Estação Ferroviária do Rossio e a sua colaboração na caracterização da Avenida da Liberdade, em Lisboa. Monteiro foi o primeiro português a receber o DPLG (*diplômé par le gouvernement*) da reconhecida École National et Spécial des Beaux Arts de Paris. Outros como o portuense Silva Sardenha (1845 – 1906) seu contemporâneo e antigo diretor da EBAP (Escola de Belas Artes do Porto), o acompanharam nos ensinamentos desta conceituada Escola.

Duas décadas mais tarde veio-se a estabelecer no Porto José Marques da Silva, natural desta cidade, que à semelhança de Monteiro em Lisboa fez o aporte desses ensinamentos colhidos nas Beaux Arts de Paris (1889 - 1896). A ambos a formação recebida representou certamente um contributo inestimável para a arquitetura portuguesa dos inícios do século XX.

⁷ Pedro Vieira de Almeida (1933 – 2011), foi arquiteto, escritor e professor no Ar.co (1973 – 1975) e na Escola Superior Artística do Porto desde a década de oitenta, onde foi também Presidente do Conselho Científico e fundador, diretor e investigador do Centro de Estudos Arnaldo Araújo. Como crítico e doutrinador marcou o debate arquitetónico desde a década de sessenta do século XX. Foi ainda colaborador em Revistas nacionais e internacionais.



Figura 3.10 – Antiga Residência do Conde de Vizela.1925.



Figura 3.11 – VIEIRA, Siza, *Museu de Arte Contemporânea Serralves*, Porto, 1999.

Deste arquiteto é bem conhecida a importância das suas obras, nesta cidade, como a Estação Ferroviária de S. Bento, O Edifício dos Grandes Armazéns Nascimento, hoje as Galerias Palladium, ao bom estilo Art Déco. Ou ainda a sua mais tardia intervenção ao estilo moderno nos Jardins e *Casa de Serralves* (1925 - 1943), antiga residência do Conde de Vizela. A conceção da casa atribuída basicamente ao arquiteto Charles Siclis, sofreu várias alterações ao longo da sua construção, iniciada em 1925 e só terminada em 1944. Marques da Silva foi decisivo para o desenvolvimento da construção que alterou e executou.

Desde os finais do século XX, aqui se encontra instalada a conhecida Fundação de Serralves, em cuja propriedade foi construído o Museu de Arte Contemporânea, da autoria do arquiteto Siza Vieira, que conjuntamente com o Centro Cultural de Belém é hoje um dos maiores difusores internacionais no mundo da arte contemporânea.

As obras destes arquitetos marcam decisivamente as primeiras décadas do Século XX da arquitetura portuguesa, tendo mesmo J.M. da Silva sido diretor da Escola de Belas Artes desta cidade, como José Luís Monteiro o foi na Escola de Belas Artes de Lisboa.

CAPÍTULO 4

CARLOS RAMOS

4.1. Uma Visão de Síntese



Fig. 4.1 – Carlos Ramos

É por volta dos anos vinte, num contexto desinformado e tíbio, de fragilidade ideológica, que as duas linhas filogénicas do pensamento arquitetónico nacional, se vão cruzar naquele que embora ainda um jovem irá protagonizar um dos mais distintos papéis da história contemporânea portuguesa. Falamos de uma mente esclarecida e culta, como era reconhecido pelos seus pares.

Falamos de Carlos João Chamber Ramos (1897 – 1969), que oportunamente trabalhou nos ateliers de Raul Lino e Ventura Terra. Ramos que privou e aprendeu com estas duas visões antagónicas da arquitetura portuguesa dos inícios do século XX, teve a capacidade de fundir ambas as influências numa visão muito particular de toda a realidade nacional, quer quanto ao contexto quer quanto à necessidade de uma desejável intervenção. Das duas linhas propostas e traçadas por estes dois arquitetos, Ramos não vai definir-se claramente, mas deixa transparecer a influência formal de Ventura Terra em vários momentos da sua obra. Também a leitura de *The Seven Lamps of Architecture*¹ que lhe foi indicada por Raul Lino se tornou para ele numa obra de Referência e que orientou o seu pensamento filosófico face à disciplina.

O impacto dessa obra na sua formação levou-o mesmo a admitir vir a traduzi-la para português, muito embora isso nunca viesse a acontecer. O inestimável contacto

¹ Obra de perfil filosófico escrita pelo socialista utópico judeu John Ruskin - 1849

com estes dois grandes mestres associado ao seu perfil de homem esclarecido e culto, com postura de *gentleman*, espelham as qualidades que lhe possibilitaram a necessária e reconhecida contenção e sentido de distanciamento na avaliação das situações, com a isenção e a elevação do cavalheiro que todos reconheciam ser. Preocupado com a sua imagem possuía ainda um fino sentido de humor, com que alimentava o discurso e angariava simpatias. Por diversas vezes se mostrou hábil negociador e diplomata no relacionamento com a sociedade civil e o governo. Sempre procurou os mais alargados consensos que o levaram de vitória em vitória. Os objetivos, que com toda a tenacidade perseguia nasciam de uma dinâmica que não se dirigiu só à Escola, no seu contexto interno, mas também à cidade, palco privilegiado de uma ação que queria de máxima projeção e visibilidade.

A partir dos anos 30, assiste-se definitivamente ao rejuvenescimento da mentalidade da nova geração de Arquitetos Portugueses que acusa já as novas tendências dos movimentos estilísticos em voga na Europa como a influência da Arquitetura\ Nacional-socialista e Fascista. É neste contexto que começa a despontar uma nova personagem cujo inestimável valor, virá a marcar e a contribuir para o novo programa da Arquitetura Portuguesa.

Nasce no Porto em 1827 e aqui vive até aos 3 anos de idade, altura em que vai para Lisboa, quando o pai Manuel Ramos é convidado a concorrer à Cátedra do Curso Superior de Letras. Manuel Ramos, homem de elevada cultura, passa então a integrar o colégio militar e logo é promovido a preceptor do Príncipe Herdeiro, o príncipe Luís Filipe. De seu pai, Carlos Ramos herda um rigoroso sentido de responsabilidade e cultura. Da sua mãe, senhora inglesa, guarda a elegância e um fino sentido de humor, bem ao estilo britânico. No liceu é conhecido pelos seus dotes de desenhador tendo mesmo recebido alguns prémios e distinções, contudo o que o futuro parecia destinar-lhe nada tinha a ver com esta vocação. As suas opções vacilavam entre a medicina e a marinha. Ao que parece, influenciado por Alexandre Rey Colaço, também ele professor do Príncipe Luís Filipe, Ramos opta pela arquitetura.

Ao facto não é estranha a influência que, de igual modo, este mestre provocou em Raul Lino. É então pela mão de Colaço que em 1914 o jovem é apresentado a Ventura Terra, como já se antes dito, proeminente arquiteto que observou atentamente o portfólio de desenhos que Ramos lhe levava.

Por conselho de Terra e após frequentar durante um ano vários ateliers onde se exercitou nas disciplinas de desenho de estátua, ornato e geometria descritiva, Carlos

Ramos ingressa na EBAL (Escola de Belas Artes de Lisboa) em 1915 aquando o seu colega e contemporâneo, Cottinelli Telmo (1897 – 1948). À data era diretor desta instituição mestre Luís Monteiro (1848 – 1942), já com 80 anos e no final de uma longa e respeitada docência, por sinal já pouco recetivo às novas preocupações.

Não é nítido, na obra de Ramos, o que de ensinamentos melhor retirou do seu mestre Ventura Terra. Contudo, certamente guardou algumas das melhores orientações pedagógicas que mais tarde lhe serviram na sua ação de formador.

Nesta Academia era notória a falta de preocupação com o espaço. Quase não se dava importância às questões funcionais e programáticas. O academismo vocabular era bastante exigente quanto à representação e controlo gráfico, o que permitia valorizar os materiais, as texturas, os ambientes e as cores, com todos os excessos. Como refere Pedro Vieira de Almeida, *“surpreende como depois de seis anos de representação os alunos da escola eram levados à produção de objectos já obsoletos em termos de programa e a partir de uma linguagem puramente académica”*².

Em 1916 inicia uma curta colaboração no atelier de Raul Lino, que não foi muito profícua, tendo mesmo sido algo intempestiva e que provocou uma acalorada troca de correspondência ainda que *“sans rancune”*³ conforme citado na carta de despedida de Ramos a Raul Lino datada de 30 de Dezembro de 1916. Almeida, Pedro Vieira. De facto foi um “até já” pois ainda antes de terminar o curso, voltaria de novo ao atelier do mestre como seu colaborador. Entretanto em 1918 ingressa no atelier de Ventura terra, mais uma vez por curto intervalo de tempo, pois este, vítima de intoxicação alimentar, acaba por morrer no decurso do ano de 1919.

Nestes dois primeiros contactos com a prática profissional, e ainda aluno, Carlos Ramos vê confirmadas algumas das suas suspeitas quanto aos fundamentos académicos de um ensino claramente desfasado da realidade. Como complemento da sua formação e exigindo de si mesmo o que de melhor um profissional deve dar, inscreve-se na faculdade de letras de Lisboa na cadeira de Estética e História da Arte. Isto não significa que não tenha reconhecido à escola algumas virtudes e que delas não venha mais tarde recuperar o essencial para uma nova pedagogia, já na condição de professor.

² ALMEIDA, Pedro Vieira de, “Carlos Ramos – uma estratégia de intervenção”, in ALMEIDA, Pedro Vieira de, *“Carlos Ramos” (Catálogo da Exposição Retrospectiva da sua obra)*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, janeiro/Fevereiro, 1986.

³ *Ibidem*.



k

Fig. 4.2 – RAMOS, Carlos, *Edifício da Agência Havas* – Casas Comercial Barros & Santos, 1921.

É precisamente na sua segunda passagem pelo atelier de Raul Lino, ainda como estudante, que é convidado por Leitão de Barros a participar num projeto concreto, o Edifício Havas. Trata-se de um edifício de cariz industrial a construir na baixa de Lisboa para a firma Barros & Santos no ano de 1921 que “*adopta a fachada plana com as pilastras verticais interrompendo vãos mais generosos permitidos pelo ferro*”⁴ Será uma obra onde claramente se percebe que o profissional, agora iniciado, conta já com uma desenvoltura vocabular, de grande contenção, e até de alguma “secura”, mas de grande elegância estética e com total domínio das proporções. Assim era visto por alguma da crítica da capital. Esta obra que mereceu os melhores elogios da crítica não deixou de recolher outros pareceres menos elogiosos como “*monstro cinzento*”,⁵ na opinião do crítico Gustavo Matos Vieira. E que entre outros epítetos era visto com grande reserva por uma certa opinião resistente à mudança e bem representativa do *status quo* da época. Esta reação poderia ter a ver com algo mais, como por exemplo, uma ousada invasão do sagrado espaço da cidade pombalina por programas do terciário e também por uma aparente dificuldade de inserção no contexto.

⁴ PORTAS, Nuno, *Arquitetura para Hoje (1964) seguido de evolução da arquitetura moderna em Portugal*, Livros Horizonte, Lisboa, Maio de 2008, p. 172.

⁵ ALMEIDA, Pedro Vieira de, “Carlos Ramos – uma estratégia de intervenção”, in ALMEIDA, Pedro Vieira de, “*Carlos Ramos*” (*Catálogo da Exposição Retrospectiva da sua obra*), *Op. Cit.*



Fig. 4.3 – RAMOS, Carlos, *Pavilhão de Portugal da Exposição do Rio de Janeiro, 1922*. Em parceria com Cottinelli Telmo e Luís Cunha.

Mais tarde é o próprio Carlos Ramos que num ato de contrição de grande seriedade intelectual diz: *“aquele edifício bom ou mau está fora do seu lugar”* e *“o que lá estava e que eu fiz demolir é que lhe faz falta. Se mo permitissem seria eu próprio a por as coisas no seu lugar”*⁶. Esta análise, como mais tarde se perceberá, poderá ter sido uma primeira abordagem à problemática do “sítio”, ao conceito de integração, de mais adequada contextualização de que o seu aluno Fernando Távora irá ser promotor e cujo conceito acaba por estar na origem do que virá a revelar-se como a primordial orientação da assim designada “Escola do Porto”. Ramos desenvolveu logo a seguir um projeto em parceria com Cottinelli Telmo e Luís Cunha, seus colegas de escola, para o concurso do Pavilhão Português para a Exposição do Rio de Janeiro de 1922 que com surpresa veio a ganhar. Este projeto de expressão pesada ao bom estilo D. João V, de um nacionalismo ambíguo, reflete ainda alguma imaturidade, naturalmente repartida pelos dois outros elementos da equipa como era possível que no espaço de um só ano todo o processo se invertesse radicalmente e mais não seria que uma cedência ao espírito de interesses nacionalistas conotados com o poder e a velha Academia.

Este caso excecional na sua carreira parecia contradizer tudo em que acreditava e tinha já expresso no Havas. Podia-se perceber a influência de Raul Lino, numa linguagem próxima dos valores nacionais, como era evidente e também de forma mais subtil a maneira como dominou as proporções deste edifício, aspeto que marcará a sua carreira.

⁶ *Ibidem*.

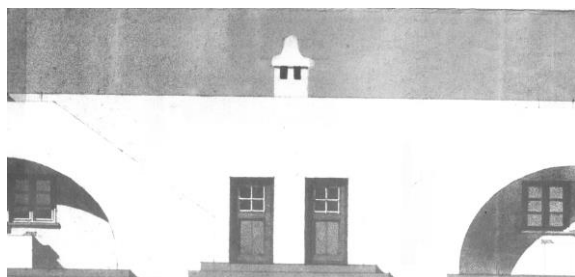


Fig. 4.4 – Casas tradicionais de Olhão.

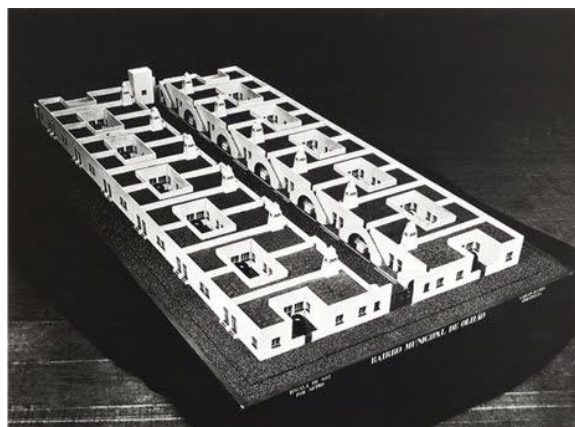


Fig. 4.5 – RAMOS, Carlos, *Bairro Económico de Olhão*, 1925. Vista parcial do alçado.

Fig. 4.6 – RAMOS, Carlos, *Bairro Económico de Olhão*, 1925. Tipologias de casa pátio com terraços.

Fig. 4.7 – RAMOS, Carlos, *Bairro Económico de Olhão*, 1925. Maqueta.

Ramos ir-se-á mostrar mais recetivo à linguagem de Ventura Terra, como o Havas já o havia demonstrado, mas o domínio da proporção tinha-o aprendido com Raul Lino. Em meados dos anos 20 projeta para a cidade algarvia de Olhão um lar de idosos e um bairro operário, este último vem particularmente revelar alguns aspetos bem clarificadores da orientação estética de Carlos Ramos que promove este “*regresso ao nacionalismo*”⁷ que como se verá irá confirmar-se em outras obras posteriores.

Não enjeitando alguns dos aspetos mais iconográficos da arquitetura popular algarvia, como as coberturas planas, formando terraços, as escadas exteriores de acesso a estes e a singularidade das chaminés algarvias estão, como se pode ver, notavelmente

⁷ PORTAS, Nuno, *Arquitetura para Hoje (1964) seguido de evolução da arquitetura moderna em Portugal*, Livros Horizonte, Lisboa, Maio de 2008, p. 178.

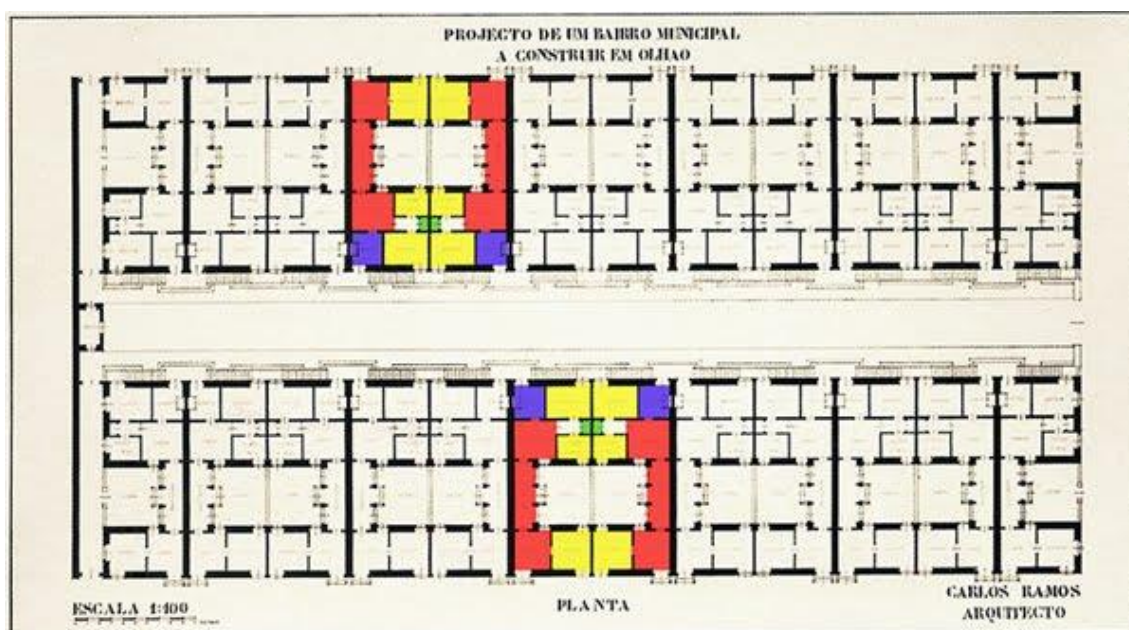


Fig. 4.8 – RAMOS, Carlos, *Bairro Económico de Olhão*, 1925. Planta, escala gráfica.

presentes na imagem deste bairro, num exercício de depuração de formas e linguagem de enxuta racionalidade mas com uma aura bem Lusitana. Repare-se no ritmo das escadas no conjunto. Além de uma eloquente relação claro/escuro, cheios e vazios, reflete sem qualquer dúvida a racionalidade e geometrização do projeto no seu método.

Mais tarde, também Maluda irá interpretar na pintura os mesmos temas, recorrendo à mesma geometria e abstração e na forma de captar a “noção” de luz. Luz tão própria do sul de Portugal e que como iremos ver Siza saberá tão bem explorar no projeto da Malagueira em Évora. E quando falamos desta obra, lembramo-nos inevitavelmente de Keil do Amaral quando perguntava: *“já atentaste bem nas casa típicas de Évora, não nos pormenores pitorescos, mas na maneira como foram concebidas e construídas... a espessura das paredes que isola, a pequenez das janelas que evita a excessiva luminosidade e não deixa entrar o calor, o branco da cal que reflete o sol e não absorve o calor, os pátios, onde há sempre uma zona de sombra, as amplas varandas e terraços, onde se goza o fresco do cair das tardes”*⁸. Estas questões, em jeito de análise crítica e reflexiva, de um pensamento límpido, sobre os fundamentos da nossa arquitetura popular e que invoca o pretexto da necessidade de um levantamento com sentido pedagógico, acabam plasmadas no discurso de Siza para o

⁸ RODRIGUES, José Manuel, *Teoria e Crítica de Arquitetura - Século XX*, Caleidoscópio, Outubro de 2010, p. 330.

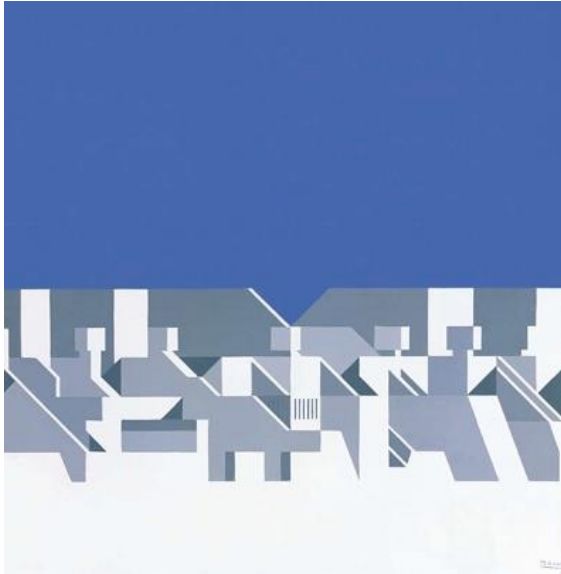


Fig. 4.9 – Maluda, *Ilhas (Alentejo)*, 1974 / Bairro da Malagueira, Siza Vieira, 1977 – 1997.



Fig. 4.10 – RAMOS, Carlos, *Bairro Económico de Olhão*, 1925.



Fig. 4.11 – Maluda, *Olhão*, 1972.



Fig. 4.12 – VIEIRA, Siza, *Bairro da Malagueira*, Alentejo, 1977.

Bairro da Malagueira, em Évora precisamente, primeiro impulso para uma modernidade que entre nós começava a despontar, um “espírito novo”.

Em 1924, ao remodelar o Bristol, clube seletto da capital vocacionado para o convívio de artistas e intelectuais, cria um ambiente elegante e refinado de tendência modernista, socorrendo-se também na decoração de inúmeras obras de pintura e escultura de outros artistas modernos, entre os quais o grande Almada Negreiros.

Este apreço pelas outras artes e a desejada interação que lhes reconhecia e promovia vai marcar decididamente o seu percurso quando mais tarde vem a assumir os destinos da Escola de Belas Artes do Porto.

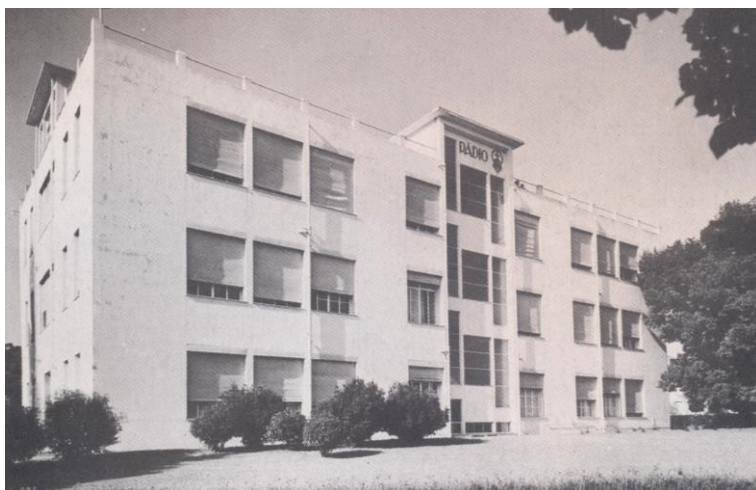


Fig. 4.13 – RAMOS, Carlos, Pavilhão do Rádio – Instituto Português de Oncologia, 1927.

A brancura e depuração que as terras do sul guardam e que Le Corbusier confirmou na sua viagem à Grécia, foi para Ramos, intuitivamente ou talvez não, um fator estético importante. Em 1927, Ramos vai dar início ao projeto para o Pavilhão do Rádio, integrado no conjunto de edifícios do Instituto Português de Oncologia, obra que se torna paradigmática pela secura extrema a que se propõe, contudo “*o programa é inédito: um cine-teatro-cervejaria com esplanada na cobertura e acesso por escada mecânica... que fundava a sua estética no álbi do funcionalismo.*”⁹

No mínimo surgia insólita a proposta de programa consagrada neste edifício. O mesmo ímpeto e desejo da mudança leva-o em 1929 a projetar no Porto a *Casa Moreira de Almeida*, “*com áspera linguagem modernista característica da sua maneira mais pessoal*”¹⁰.

No ano seguinte projeta a Herdade do Monte da Palma onde se nota uma forte influência de Raul Lino e da casa que este fez para José Relvas em Alpiarça, A *Casa dos Patudos*. De 1929 a 1962, entre outros projetos, como o hotel e casino de Espinho e vários liceus entre eles o de D. Filipa de Lencastre, Ramos participa também em vários projetos de planeamento urbano, designadamente: o de Moledo do Minho em 1929, em 1931 o plano para o Funchal na Ilha da Madeira, na sequência do plano não executado do seu antigo mestre ventura Terra. Em 1935 o plano de urbanização da praia da Rocha. Em 1937 o plano de urbanização da ajuda e o Plano das Caldas. Em 1939 o plano parcial de Vila Real de Sto. António e o de Tomar. Em 1945 o de ponde de Soure, 1947

⁹ PORTAS, Nuno, *Arquitetura para Hoje (1964) seguido de evolução da arquitetura moderna em Portugal*, Livros Horizonte, Lisboa, Maio de 2008, p.175.

¹⁰ ALMEIDA, Pedro Vieira de, “Carlos Ramos – uma estratégia de intervenção”, in ALMEIDA, Pedro Vieira de, “Carlos Ramos” (*Catálogo da Exposição Retrospectiva da sua obra*), Op. Cit.

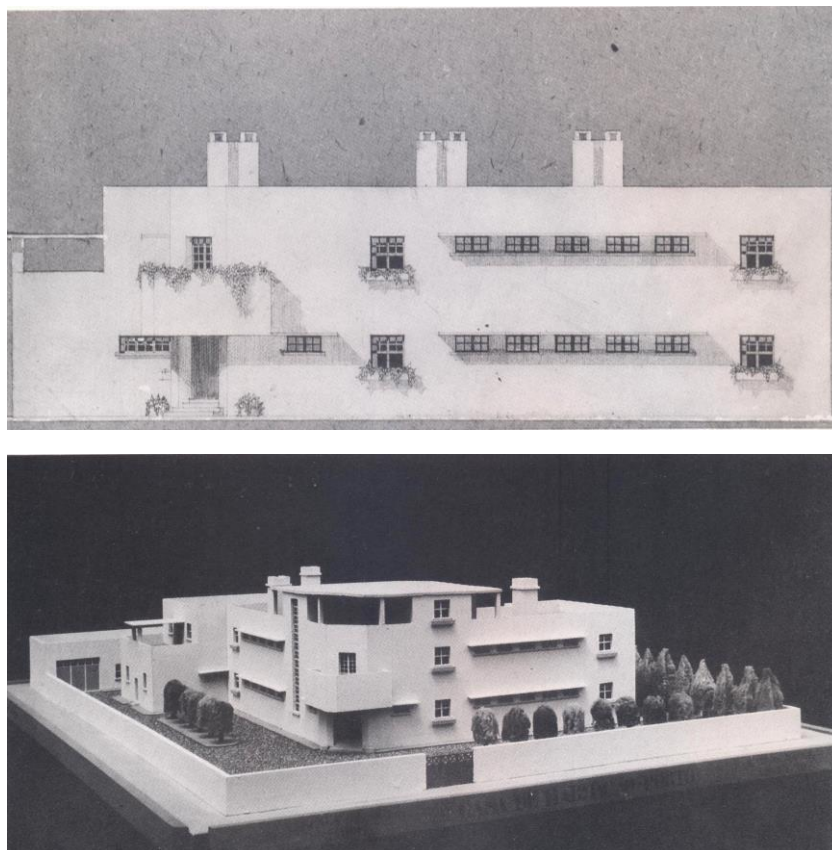


Fig. 4.14 – RAMOS, Carlos, *Casa António Moreira d' Almeida*, Porto, 1929. Em cima, desenho do alçado lateral a lápis. Em baixo maqueta.

Valença do Minho, 1949 o do Crato e Cabrela e por último o Plano Geral de Urbanização do Bombarral em 1962. Neste período de mais de três décadas, segundo Pedro Vieira de Almeida, percebem-se dois períodos distintos.

O primeiro período reflete a influência dos modelos da cidade jardim e das teorias de Howard, bem na linha de uma conceção à inglesa.

O segundo período já em sintonia com os conceitos definidos na carta de Atenas, no CIAM de 1933, e só publicado uma década mais tarde durante os conturbados anos da segunda guerra mundial.

O momento de viragem entre estes dois períodos terá acontecido com o plano de urbanização da Praia da Rocha no Algarve. Este Plano ganhou em concurso público, de 1935 em que foi o único concorrente, teve várias fases de apreciação nem sempre fáceis. A divergência de conceitos e opiniões entre as várias entidades e o ministério das Obras Públicas assim o ditou. Este Plano ganhou em concurso público, de 1935 em que foi o único concorrente, teve várias fases de apreciação nem sempre fáceis. A divergência de conceitos e opiniões entre as várias entidades e o ministério das Obras Públicas assim o ditou.

Este Plano ganhou em concurso público, de 1935 em que foi o único concorrente, teve várias fases de apreciação nem sempre fáceis. A divergência de conceitos e opiniões entre as várias entidades e o ministério das Obras Públicas assim o ditou.

Na primeira fase aposta num traçado livre que de alguma forma desestruturava e conduzia a uma deficiente hierarquização estrutural e formal, não muito bem entendida pelas diferentes entidades que avaliaram o plano, como se disse.

Na segunda fase já introduz noções na hierarquização do espaço público com o reforço do conceito de espaço verde urbano e a clara separação entre a circulação automóvel e a circulação pedonal.

Em ambas as fases, “*verifica-se permanecer subjacente em Ramos, uma concepção biológica do urbanismo constituindo para ele a cidade um ser vivo ao qual o urbanista acode como um médico acode ao doente*”.¹¹

4.2. Carlos Ramos e a Exposição do Mundo Português

A Exposição do Mundo Português de 1940, cuja ideia vinha já de 1929 logo após a chegada de Salazar ao poder, vai permitir aclarar posições resultantes da discussão interna que sobre esta exposição se gerou e das expectativas que criava, face à importância do evento e à visibilidade proporcionada a todos os que nela participaram. Ainda que promovida pelas forças do regime e a sua máquina de propaganda, mais para consumo interno e da exaltação do sentir patriótico, esta exposição vai gerar um corte com alguns “clichés” e acentuar as pressões alternativas, era de cariz nacionalista ou de orientação mais modernista.

A exposição que viria constituída em 1938 a sua comissão nacional preparatória, vai no ano seguinte conhecer outra, já de carácter executivo, que entre os seus membros contará com Cottinelli Telmo (colega de curso de Carlos Ramos) como arquiteto chefe do evento. Estas duas correntes artísticas, que não conseguiam esconder as suas motivações ideológicas, resultavam não tanto de claras linhas de fratura mas antes de uma certa indefinição do Estado face à política cultural do País. António Ferro, secretário da propaganda nacional, chegou mesmo a falar de uma “arte de vanguarda”, conceito aliás desenvolvido pelo regime de Mussolini e que o fascismo italiano orgulhosamente via como redentor. Esta exposição inicialmente prevista nos terrenos a norte do Mosteiro dos Jerónimos, acaba por se realizar exatamente em sentido

¹¹ *Ibidem.*

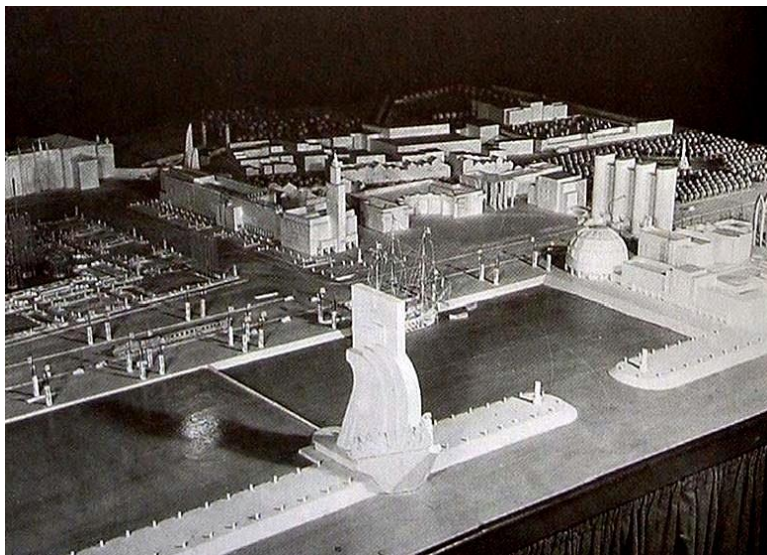


Fig. 4.15 – Maqueta da *Exposição do Mundo Português* – Cottinelli Telmo, arquiteto chefe do evento, Lisboa, 1940.

contrário, entre o quinhentista Mosteiro dos Jerónimos e o rio Tejo por decisão de Duarte Pacheco então ministro das obras públicas Engenheiro Duarte Pacheco.

Esta localização em torno da Praça do Império, e rematada a sul com o monumento aos Descobrimentos, de Cottinelli Telmo, foi considerada excecional e definidora de uma “*visão moderna e de boa qualidade*”¹² na linha mais aberta e progressista deste ministro, pouco dado a atavismos ou posturas menos liberais. O seu perfil está mesmo em contraciclo com a visão mais historicista e conservadora dos seus pares ou de homens como Ressano Garcia, engenheiro e político responsável pela renovação urbana de Lisboa no último quartel do século XIX. “*A exposição de 40 surgia um pouco aos olhos de todos como a batalha decisiva de que as anteriores exposições não eram se não pequenas escaramuças*”¹³.

A crítica é consensual quanto à qualidade da arquitetura apresentada nesta exposição e na sua supremacia em relação às outras artes presentes. Como igualmente refere que a escultura teve altos e baixos e a pintura, que tinha em Almada Negreiros, escritor e pintor que assumiu um papel central no futurismo português, o seu melhor representante, ficou aquém do expectável.

Keil do Amaral teve sobre o seu pavilhão, o de Portugal, as maiores atenções e neste, sem grandes cedências à cartilha ideológica do regime, uma obra de pendor modernista, mesmo mantendo ainda alguns aspetos iconográficos da simbologia nacional.

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*

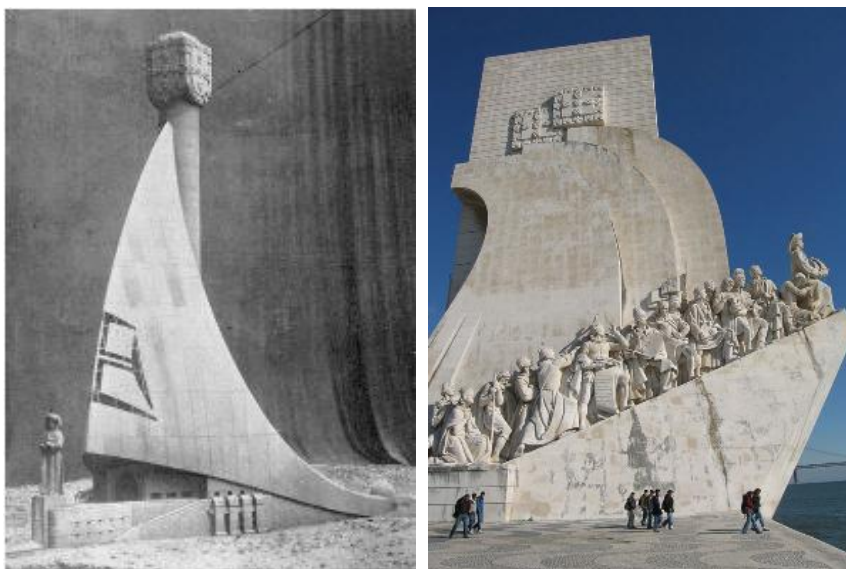


Fig. 4.16 – RAMOS, Carlos; ALMEIDA, Leopoldo, *Concurso “Monumento ao Infante”, 1938. 1º Prémio.*

Figura 4.17 – TELMO, Cottinelli; ALMEIDA, Leopoldo, *Monumento aos Descobrimentos, 1960. Obra construída.*

O pavilhão de Carlos Ramos, o da Colonização, passa um pouco despercebido, talvez por um esmorecido empenhamento e desalento motivados pelo facto do colega Cottinelli Telmo se preparar para avançar com a sua própria versão do monumento ao Infante e aos Descobrimentos, quando Carlos Ramos dois anos antes havia ganho o mesmo concurso. Entre os arquitetos presentes notabilizaram-se ainda, segundo a crítica, os pavilhões de Cristino da Silva e Cottinelli Telmo, com o Pavilhão de Honra de Lisboa e o Pavilhão dos Portugueses no Mundo respetivamente, bem assim como o Pavilhão de Portugal de Keil do Amaral. Obras também consideradas de afirmada modernidade, sendo o de Telmo considerado o mais belo e elegante e o de Cristino, ainda que invocando aspetos internacionais, não se desliga do seu aspeto modernista.

Não sendo uma Exposição Internacional como de alguma forma já foi dito, para o panorama da arquitetura contemporânea portuguesa estava definitivamente aberto cisma entre a linha mais conservadora / historicista e o pensamento mais vanguardista atento e aberto ao que do exterior de forma mitigada chegava até nós.

Até à exposição de 40 eram os arquitetos modernos portugueses, quem mais tinham colaborado e ganho concursos para o Estado, e de algum modo era surpreendente esta decisão, que só a discricionariedade de um regime como o de então podia subscrever. É verdade que sempre que o estado deles necessitava, eram os arquitetos modernos que de facto mais obras granjeavam. Para o historiador de arte, Adriano de Gusmão, a exposição de 1940 veio mesmo a consagrar “oficialmente” a arquitetura moderna portuguesa. Não será talvez bem assim e os conturbados momentos



Figura 4.18 – AMARAL, Keil do, *Pavilhão de Portugal*, 1937.

da guerra que se vivia (1939 - 1945) vieram a mostrar posteriormente um certo regresso à dimensão mais conservadora de um insistente estilo gasto e esgotado.

No primeiro congresso dos Arquitetos Portugueses de 1948, assiste-se à “*generalizada queixa contra a atitude anti-moderna e intervencionista da administração*”¹⁴. A isto não será com certeza alheia a morte prematura de Duarte Pacheco em 1943. Tivesse ou não desaparecido este excecional ministro, o mais certo era que acabassem por vingar as teses mais conservadoras do entendimento da nossa arquitetura. Aquilo que a classe profissional pretendia após o primeiro congresso além das velhas questões que se prendiam com a exclusividade no exercício da atividade, era que se tornassem mais claras as ideias de um novo paradigma e que se atenuasse a clivagem e mau estar que de forma evidente se tinha instalando. Para os “Velhos do Restelo”¹⁵ o ritual de purificação de que se revestia o congresso, na defesa de uma evolução de uma arquitetura moderna nacional como ponto central do debate, era francamente exagerado. É certo que o estado era a principal fonte de trabalho para os arquitetos, mau grado o clima e ambiguidade em que se vivia. Impor pontos de vista não era a estratégia correta, atendendo ao universo cultural em que se tinha de responder. Além do mais, esta questão era em larga medida transnacional, os ventos de mudança que se viviam na Europa do Pós-Guerra eram de difícil penetração num país que com alguma habilidade diplomática conseguira evitar os horrores da guerra e poupar o seu território à destruição, destruição essa bem patente entre os países contentores.

¹⁴ ALMEIDA, Pedro Vieira de, “Carlos Ramos – uma estratégia de intervenção”, in ALMEIDA, Pedro Vieira de, “*Carlos Ramos*” (*Catálogo da Exposição Retrospectiva da sua obra*), *Op. Cit.*

¹⁵ Personagem da obra “Os Lusíadas” que simboliza os pessimistas, conservadores e reaccionários que não acreditavam no sucesso dos descobrimentos portugueses.

A política do “orgulhosamente sós” era reveladora do quanto o poder permanecia de costas face às novas movimentações políticas, sociais e culturais do pós-guerra Europeu. Uma vez mais a condição periférica do País, face aos grandes centros decisores mundiais, contribuía para evitar essa “contaminação” indesejada e até combatida por muitos. Cottinelli Telmo, presidente do congresso, na sua comunicação final diz: - “*colocado perante o problema do portuguesismo da sua obra, o arquiteto tem buscado imitações, estilizações de tudo o que de superficial e de exterior, lhe revela o passado*”¹⁶. Esta locução mostra o quanto equívoca era a ação da classe e até contraditória quanto aos objetivos a que se propunha. A dificuldade na resposta fez resvalar, como já antes se viu, para uma incontrollada hibridez a que se veio a designar por “Estilo Português Suave”. Ironicamente esta rotulagem, segundo investigadores, ter-se-á inspirado nos então muito populares cigarros da marca “Português Suave” tabaco sem filtro e de preço acessível. A alusão pejorativa, como se percebe, elucida bem do marasmo em que se encontrava o entendimento da nossa arquitetura ao tentar incorporar um “Espírito Novo” sobre uma peia de preconceitos culturais, ainda muito enraizados no gosto nacional.

4.3. Ramos: A Personalidade

Entender o percurso de Mestre Ramos não pode ser dissociado do próprio percurso da arquitetura moderna entre nós ao longo de mais de 3 décadas, em que manteve atividade profissional. Desenvolveu paralelamente uma ação pedagógica, como professor de Arquitetura da EBAP (Escola de Belas Artes do Porto), a qual não pode ser ignorada e naturalmente constitui um inestimável capital na persecução dos intentos modernistas. Responsável pelo menos por duas gerações de notáveis arquitetos como a de Fernando Távora e Siza Vieira, fez aportar à escola os ensinamentos modernistas que como uma lufada de ar fresco, abriram novos horizontes a uma escola esgotada e refém de um conformismo reinante. Inconformista como sempre, determinado, pragmático e possuidor de uma cultura e educação notáveis, combateu desde os primeiros tempos a inércia quase imposta a que esta escola se submetia.

Num primeiro momento não quis naturalmente arvorar-se em paladino do modernismo, posição que outros seus colegas já haviam assumido. Mesmo tendo

¹⁶ ALMEIDA, Pedro Vieira de, “Carlos Ramos – uma estratégia de intervenção”, in ALMEIDA, Pedro Vieira de, “Carlos Ramos” (*Catálogo da Exposição Retrospectiva da sua obra*), Op. Cit.

passado pelo atelier de Raul Lino foi a sua vivência com Ventura Terra que mais o motivou na procura de uma linguagem que recusava o pastiche neo-nacionalista. Mas sem preconceitos, desde cedo se definiu como da tendência modernista, mas sempre com a subtileza e “savoir faire” que todos lhe reconheciam. Soube sempre com lucidez interpretar os anseios dos que em ambos os lados da barricada se confrontavam. Não é pois de estranhar que tivesse feito algumas concessões e cuja linguagem até podia ser apelidada de tradicionalista, no incerto sentido em que o termo se aplicava na época. Contudo, como já vimos, alguma falta de convicção formal logo se desvanece ao fim dos primeiros anos de atividade.

O desenho “seco” dos volumes aponta no sentido de uma menor capacidade de invenção e manipulação formal. “ *de facto em Carlos Ramos a forma surge não espontânea e prospectiva, mas como o resultado de uma depuração racionalizadora em que o sentido muito agudo da circunstância particular vivida e do momento histórico, confere um vector de oportunidade de uma preocupação pedagógica em sentido lato*”¹⁷ E mais tarde, como quase todos nós, reconhece a “*grade falta cometida*”¹⁸ nos primeiros anos da sua carreira e a incontida “*pretensão em ser original*”¹⁹ Também como o vimos reconhecer no Havas, a forma não é apenas uma estratégia referida a um tempo bem definido mas também uma estratégia de abordagem dirigida a um lugar em concreto. Esta é sem dúvida uma abordagem que vai com certeza lançar os fundamentos seminais de uma estratégia pedagógica muito atenta ao lugar, e que mais tarde Fernando Távora irá tomar como argumento de fundo de todo o seu discurso disciplinar. Quando este se mostra sensível à importância do Sítio, nas suas vertentes mais tectónicas e culturais, tudo se transforma e Siza facilmente percebe a mensagem que irá como ninguém explorar.

Ao que é sabido Ramos já possuía um fino sentido analítico quanto aos valores intrínsecos de um lugar e de uma cultura. Essa faceta permite-lhe resistir com determinação à influência crescente de alguns extremados exemplos, vindos de fora e entre nós largamente difundidos pela popular revista “L’Architecture d’Aujourd’hui” a quem Raul Lino, seu velho mestre, se referia como a grande responsável pela difusão avassaladora dos modelos que nada tinham a ver com a cultura portuguesa e cuja má

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

assimilação só contribuía para confundir os verdadeiros desígnios da arquitetura nacional. O que ele e outros, considerados tradicionalistas, viam de mau nesta influência, contrastava com a incondicional receptividade dos modernos que a viam como redentora como os arquitetos portugueses Viana de Lima, Arménio Rosa, Cassiano Barbosa, Agostinho Ricca, João Andersen, Mário Bonito e Celestino de Castro. Certamente que a polémica não deixava ver com isenção que o que cada fração dizia da outra não estaria inteiramente certa. E Ramos, desejando ser moderno mas ao bom estilo da ascendência inglesa que orgulhosamente possuía, põe reservas quanto à adoção incondicional e acrítica de um fenómeno ainda não muito bem compreendido. Esta atitude não implicava, necessariamente, uma recusa da investigação formal. Eram no entanto outras as preocupações que Ramos considerava fundamentais, que refletiam a coerência e o rigor, como consequência lógica para ver surgir a forma.

A adoção de um modelo, ignorando os contextos, poderia perigosamente resvalar para a assunção da forma pela forma.

Fazer moderno não isenta a obra de formalismos e isso é o que preocupa Carlos Ramos. O seu conhecimento, fundado numa sólida personalidade e estratificação de saberes, permite-lhe perceber que o “rigor” está muito para além das insuspeitas geometrias, regras, ou modelos referenciadores. Para si o rigor é muito mais do universo mental que do universo formal.

Talvez o contacto com Lino tivesse sido responsável por uma visão, porventura mais perceptível no universo formal, atendendo à mestria com que dominava a proporção que com ele aprendeu. Ramos procura reunir o melhor destes dois mundos mesmo que isso fosse visto em certo sentido, como a postura de um moderno disposto a ceder às investidas da tradição. Esta visão lúcida da realidade, em muitas circunstâncias conciliadora das partes desavindas, não deixou de procurar o rumo da modernidade desejada. Não uma modernidade agrilhoadada ou passiva, sujeita a diretórios ou modelos impostos. Como diz Pedro Vieira de Almeida citando Emile Sheiber disse - “*penetração internacional, interpretação nacional, eis todo o segredo da harmonia do mundo de amanhã*”²⁰. Também o seu sentir mais humanista e universalista, estará sem dúvida presente no decurso da sua carreira e como veremos mais adiante particularmente vincado na sua ação como professor e diretor da Escola de Belas Artes do Porto que virá a ser.

²⁰ ALMEIDA, Pedro Vieira de, “Carlos Ramos – uma estratégia de intervenção”, in ALMEIDA, Pedro Vieira de, “Carlos Ramos” (*Catálogo da Exposição Retrospectiva da sua obra*), *Op. Cit.*

Mestre Ramos como muitos gostavam de o chamar, percebeu e ouviu aturadamente as razões que tinham de ser e na sua ação como pedagogo, criou as condições, aportou caminhos e orientou a escola no sentido de uma desejada união entre as tendências mais nacionalistas e as mais internacionalistas. Carlos Ramos foi indiscutivelmente o obreiro da concentração entre duas linhas de pensamento e criou as condições que definitivamente conduziram ao desbravar de caminhos que permitiram com isenção um desejado equilíbrio. Isto não significava fazer cedências mais ou menos gratuitas, nem qualquer tipo de convivência consentida num clima de paz podre. Mas nada surtiria efeito se a estratégia não se orientasse no sentido de uma verdadeira revolução do sistema. Nessa era, particularmente sensível, a vertente do ensino artístico e focadamente o ensino de Arquitetura, pedia uma pedagogia mais responsável e consequente para esta disciplina.

Mestre Ramos sempre teve reservas quanto à capacidade formativa da escola e como no seu caso sentiu incompleta essa formação. Na célebre palestra que fez a todos os alunos da escola de belas artes de Lisboa, a já citada Palestra de 1933, mestre Ramos critica a estrutura do curso de arquitetura ao refletir sobre a importância da cadeira de projeto quando – *“com aulas de matemática, construções, resistências de materiais, história da Arte e Arquitetura, nunca qualquer daquelas disciplinas se revelou em qualquer altura do curso subordinada a esta última a mãe afinal de contas”*²¹. Ainda nesta palestra, acaba por sugerir um conjunto de regras, no seu entender fundamentais para melhorar a estrutura do curso, que em 1944 como professor e partir de 1952 já com responsabilidade de diretor, vai decidida e convictamente implementar.

À frente dos destinos da Escola, a partir dessa altura, defende ainda a rejeição de qualquer prevalência de espírito dogmático em relação a toda e qualquer formação de estilo vocabular, mas incentiva isso sim à descoberta de novas linguagens e formas de expressão tão necessárias ao campo da investigação. E como dizia F. Távora *“as várias linguagens que usei nalguns trabalhos escolares sob a sua orientação [...] não se tratava tanto de uma ausência de linguagem, que se preocupava batendo a esta ou aquela porta, mas de um princípio de pedagogia, os temas da variedade na unidade e do nacional no internacional como o moderno versus clássico, eram preocupações permanentes no espírito do Mestre”*²² ou ainda como afirma Fernando Lisboa, citado

²¹ *Ibidem.*

²² Távora, Fernando – Evocando Carlos Ramos, in *RA_*, Revista da FAUP, Ano 1º, nº 0, Outubro 1987, p 76

por Bernardo Ferrão “*a variação estilística e a fragilidade ideológica, a postura aberta, empírica e pragmática, a recusa de modelos ideológicos e apriorísticos, a afirmação do método de projeção como conceito central e legitimamente da praxis arquitetônica e, por último, a tensão permanente entre modernidade e tradição, entre arquitetura nacional e internacional*”²³ É claro que a afirmação formal implica por exclusão o abandono de certa expressão vocabular, algo até aí ousado, face ao tipo de ensino e entendimento dominantes.

Quando toma conta dos destinos da escola a sua atividade como projetista perdia já intensidade e não tendo em tempo conseguido reunir na sua obra, em síntese, as tendências internacionais com as preocupações de índole mais nacional, como dissemos produto da pouco favorável condição cultural do País, mestre Ramos vai desde logo transferir toda a sua energia para o campo pedagógico e aqui se irá mostrar inovador e responsável por um novo projeto que começava a despontar. A escola jamais seria só e apenas um lugar para a transmissão dos ensinamentos primordiais da disciplina e ganhava com a sua pessoa um cunho de nova pedagogia quase familiar.

Essa noção de corpo, protagonizada pelos docentes e discentes, passará a fundar-se num relacionamento mais aberto e interativo. Entre professor e aluno como mais velho e conhecedor, transmitia aos aspirantes o conhecimento dispensando barreiras ou excessivos formalismos. Mas este novo clima interno não é privilégio só de alguns e como antes não se vira, a escola abra-se à cidade para que melhor a conheçam e livremente a critiquem.

4.4. As Magnas: O Conceito

Desta desejada transparência e interação com a cidade, surgem as “Magnas”, exposições anuais representativas das diferentes artes, que definitivamente imprimem à escola o reconhecimento e a vitalidade humanista com que esta agora se apresenta.

Esta era a escola que Ramos, com dificuldades e até alguns riscos, queria edificar certamente como a sua maior obra.

Para si tratava-se de – “*fazer Escola não de estilos mas de pessoas*”²⁴, como o firmou na sua palestra do Jubileu, como refere o refere Lixa Filgueiras²⁵, e ainda

²³TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*, Editorial Blau, 1993, p. 24.

²⁴ ALMEIDA, Pedro Vieira de, “Carlos Ramos – uma estratégia de intervenção”, in ALMEIDA, Pedro Vieira de, “*Carlos Ramos*” (*Catálogo da Exposição Retrospectiva da sua obra*), *Op. Cit.*

estarem lançados os fundamentos de uma estrutura com força suficiente pare se manter muito para além do seu afastamento, assim o reconhecia Arnaldo Araújo, seu antigo discípulo e colega na docência, quando ausente do País, escreve na carta de despedida ao mestre, que – “*a Escola do Porto reforce ainda mais os seus mais característicos fundamentos*”²⁶

Ramos foi sem dúvida uma figura impar na Escola do Porto. Não podemos separar o homem do profissional e pedagogo, assumidamente comprometido e polémico, do grande cavalheiro que era e sempre se preocupou ser, para nós – “*o pai que à Escola de Lisboa sabia faltar e continuaria a faltar... até hoje*”²⁷. Que Lisboa preteriu e que o Porto, sua cidade natal, soube acolher e aceitar. Pela sua mão “*vai nascer um projeto alternativo de ensino que tem na autonomia disciplinar da arquitetura e no reforço intimista da escola/atelier dois vectores da fundação da Escola do Porto.*”²⁸

4.5. Escola do Porto: Carlos Ramos, o Académico

Ao trigésimo dia do 10º mês de 1941, toma posse da quarta cadeira da Escola de Belas Artes do Porto. Torna-se a partir de então o natural herdeiro e continuador da importante cadeira, ministrada até 1939 pelo respeitável arquiteto José Marques da Silva, também ele ex diretor desta casa e que nesse mesmo ano se Jubilava por limite de idade, pendo sucedido na direção pelo Dr. Arão de Lacerda, que tinha nesses dois últimos anos confiado a cadeira interinamente a outros professores que nesse período a asseguraram. Por esses dias vivia ainda a Escola um verdadeiro clima de “Beaux-Arts”, herdado do grande mestre e bolseiro parisiense Marques da Silva.

No Porto vivia-se à semelhança do restante País uma fase de ascensão da nova classe dirigente, não muito favorável aos avanços no mundo das artes, e que pela reduzida expressão da cidade e numa sociedade fechada tornava o mundo da cultura e das artes facilmente controlável. Essa classe dirigente dominante, contava nas suas

²⁵ Lixa Filgueiras (1922-1996), arquiteto, etnógrafo e arqueólogo português. Participou no *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal*. Entre 1962 e 1991 lecionou na ESBAP (Escola Superior de Belas Artes do Porto). Entre 1978 e 1981 fez parte da equipa do Gabinete do Secretário de Estado da Cultura. Entre outros cargos e atividades, exerceu ainda funções como membro do Conselho Consultivo do Instituto Português do Património Cultural.

²⁶ ALMEIDA, Pedro Vieira de, “Carlos Ramos – uma estratégia de intervenção”, in ALMEIDA, Pedro Vieira de, “*Carlos Ramos*” (*Catálogo da Exposição Retrospectiva da sua obra*), *Op. Cit.*

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ FIGUEIRA, Jorge, *Escola do Porto: Um Mapa Crítico*, Editora eIdIarq, Coimbra, 2002, p.32.

fileiras com um grande número de advogados, intelectuais e engenheiros, classe esta que, quer se queira quer não, pela sua perspectiva mais tecnicista não contribuía para a valorização da imagem dos arquitetos, sempre em reduzido número e considerados de forma subalterna dado o seu estatuto não pertencer à elite universitária. Mesmo assim alguns dos seus mestres sobreviventes, antigos bolseiros de Paris, viam a sua ascensão social facilitada, por via dos seus méritos é certo, mas reféns ou até complacentemente servís e alinhados com a classe dirigente. Este clima de verdadeira estagnação e compadrio das artes impunha uma necessária renovação. Havia que reformar o ensino artístico. E se isso era prioritário para muitos, faltava de facto o reconhecimento do poder político. Se até aqui para o ingresso nas Belas Artes, nos cursos de Escultura e Pintura bastava a antiga quarta classe, e para a arquitetura o 5º ano, Duarte Pacheco veio introduzir outro nível de exigência impondo o 7º ano para o acesso ao curso de arquitetura, e com isso criar a paridade com os demais cursos superiores, nomeadamente Engenharia cuja ação hegemónica começava a ficar comprometida. Não se tratava só de um reconhecimento ou questão de justiça, mas antes a necessidade de elevar padrões culturais e de exigência profissional, sobretudo no sector administrativo do Estado onde os arquitetos passavam a integrar os quadros e a assumir chefias e lugares de direção. E se no sector público do Estado passavam a estar arquitetos por direito próprio, mestre Ramos era um deles na sua nova condição de professor da instituição pública que era a Escola Superior de Belas Artes do Porto.

Ainda que, como já o dissemos, o mestre reconheça fragilidades na sua formação académica, herdadas da escola de José Luís Monteiro, Escola do “Decor”, do culto do belo e de uma certa cenografia refugiada na expressão gráfica, o convívio com os inquietos futuristas dos anos 20, atirou-o para a linha da frente de uma nova Vanguarda.

4.6. 1º Momento: De 1940 a 1946

No Porto, Carlos Ramos, com a sua entrada e esgotado o discurso da “Belle Époque”, protagonizado por Marques da Silva, à semelhança de Monteiro em Lisboa, Carlos Ramos vai encontrar o terreno certo para lançar os fundamentos da sua “cosmovisão” modernista. Ao assumir as novas funções de docente, deixa clara a nova noção de mudança que aos poucos foi confirmada ao longo desse 1º ano, ao perceber as fragilidades dos discentes, iniciados ainda sob os auspícios de um ciclo de estudos decalcado das “Baux Arts Parisienne”. No final desse 1º ano as notas, que atribuiu aos

seus alunos, refletiam um baixo rendimento e eram em linha consequência dessa má preparação herdada. A estima pelos alunos e o nível de exigência progressivamente imposto ao longo do ano escolar, não permitiu mesmo assim que o panorama fosse outro, mesmo para surpresa de alguns. Isto fê-lo ponderar um possível afastamento, o que não chegou a acontecer. Ao longo desta 1ª etapa de 6 anos vai revendo e ajustando o seu método pedagógico e cimenta uma excelente relação com os alunos. Uma relação de empatia e lealdade, mas também de grande exigência. Sempre que sussurradamente se falava da hipótese de C. Ramos voltar a Lisboa, onde morava com a família, de ter de ir para as colónias ou até de ir para Inglaterra – *“uma pesada e preocupada angústia tomava conta das turmas e um princípio de desânimo invadia os menos acomodaticios, sempre temerosos de um fatal retrocesso aos níveis da mediocridade local”*²⁹.

O seu estilo como professor passava por uma estratégia em que regularmente reunia com os alunos em torno de um trabalho e sobre ele dissertava com olhar analítico, desmontando criticamente as diferentes fragilidades e incoerências que ia encontrando. Isto criava um natural “frisson” entre os alunos que viam nesta postura de – *“máxima liberdade com a máxima responsabilidade”*³⁰ como gostava de afirmar “Algo de verdadeiramente inovador e que quebrava a rígida fronteira entre professor e aluno”. A estas aulas presidia ainda um certo ritual que Távora por altura do colóquio sobre o arquiteto Carlos Ramos, promovido pela fundação Calouste Gulbenkian em 1986 relatava da seguinte forma:

*“Procura um banco e senta-se. Começa a olhar para o trabalho e não comenta. Tira então do bolso interior baixo do casado, o seu maço de tabaco e a carteira de mortalha. Faz, lentamente um cigarro e fixa a mortalha passando-a pelos lábios. Continua a observar o trabalho. Depois vai ao bolso de cima do casaco e tira um estojo de couro que contém uma pequena tesoura e com ela acerta as pontas do cigarro. Os seus olhos não abandonam o trabalho. Acende um cigarro com um isqueiro que permanece sobre o estirador, guarda a tesoura no estojo e volta a pô-la no bolso. Os alunos debruçam-se sobre o estirador. Vai iniciar-se a correção”*³¹. Ou ainda quando se referia à metodologia do mestre, assinalando que - *“Não era por acaso (...) que na sala*

²⁹ FILGUEIRAS, Octávio Lixa, *Escola do Porto (1940/69)*, in ALMEIDA, Pedro Vieira de, “Carlos Ramos” (*Catálogo da Exposição Retrospectiva da sua obra*), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, janeiro/Fevereiro, 1986.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ TÁVORA, Fernando. “evocando Carlos Ramos”, rA Revista da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. nº0, 1987. p 76.



Figura 4.19 – Carlos Ramos, corrigindo os trabalhos dos alunos.

*de arquitetura se encontrava dactilografado, por sua iniciativa, um texto do capítulo I de Vitruvius intitulado “De Architectis Instituendis” ou “da educação dos arquitetos” texto que aliás, venho lendo todos os anos na aula de apresentação aos alunos que ingressam na escola.”*³² Estas aulas funcionavam como momentos especiais de debate em que ambas as partes eram chamadas à argumentação responsável das análises produzidas e em que o entusiasmo da discussão ia muitas vezes para além do tempo e do espaço de aula. O seu estilo inovador era “enfim, o contrário do reinado do “*Magister Dixit*” da “*Sebenta*”, do resto”³³ Nesta primeira fase da sua carreira como professor e continuando a manter residência em Lisboa, vai e volta todas as semanas com tudo o que isso significa em desgaste e custos pessoais. Apesar do pouco tempo que lhe sobrava, vai ainda organizar um ciclo de conferências onde esboça uma primeira tentativa de teorização da arquitetura entre nós, talvez inspirado nos escritos Românticos de Viollet-le-Duc³⁴. Procura, com estas conferências, colmatar as deficiências que encontrou. De facto e além das precárias condições do edifício da

³² *Ibidem*, p 76.

³³ FILGUEIRAS, Octávio Lixa, *Escola do Porto (1940/69)*, in ALMEIDA, Pedro Vieira de, “*Carlos Ramos*” (*Catálogo da Exposição Retrospectiva da sua obra*), *Op. Cit.*

³⁴ Arquiteto e teórico revivalista francês precursor do modernismo (1814-1879)

escola, o Palacete dos Braguinha, e das raríssimas publicações da especialidade que iam aparecendo nos escaparates em período de guerra, somava-se o triste facto de uma biblioteca desatualizada, neste período encerrada, tal era o desalento e desinvestimento no campo teórico que a escola vivia. Essa lacuna era magramente compensada pela cedência temporária de uma ou outra revista emprestada por algum dos professores, como lembra L. Filgueiras. Recordava ainda este seu antigo aluno, já desaparecido, que havia na cidade uns escassos dois ou três exemplares de Neufert, em alemão, que só se podiam consultar por especial favor e que ajudavam muito ao dimensionamento, mas que a barreira da língua ainda mais dificultava. Contava-se ainda com uma ou outra revista da “Moderna Arquitetura Alemã” igualmente em língua germânica e alguns números atrasados da tão cobiçada “Architecture D’Aujourd’hui” ou da “Casa Bella” que só alguns possuíam e gentilmente cediam para consulta. Muito poucos tinham o ensejo de ter a “Ville Radieuse” ou outra publicação de Le Corbusier. Toda esta pouca informação era guardada religiosamente e quantas vezes omitida a outros colegas com quem não se queria partilhar esses pequenos tesouros. Logo, na falta de informação técnica disponível, restava aos alunos o espírito de camaradagem e as relações exteriores à escola, no convívio com outros profissionais da área e também com os engenheiros. Era nesse ambiente, que desde o segundo ou terceiro anos do curso, começavam os alunos a procurar um atelier onde pudessem exercitar-se e colher essa preciosa informação que na escola lhes faltava. *“O moderno é entendido por Ramos como uma categoria que é decorrente natural dos avanços técnicos e civilizacionais, portanto, inelutável”*³⁵, e é com esse espírito que avança para uma nova visão de Escola.

Com a nova direção de Carlos Ramos, a orientação da escola já não será mais a da redutora composição de fachadas, ou a de uma arquitetura com a vocação para a monumentalidade e a grande escala. Os anos da guerra aproximavam-se do fim e em 1946, Ramos inesperadamente deixa a Escola do Porto, facto nunca muito bem explicado e transferido pelo ministério para a Escola de Belas Artes de Lisboa, deixando para trás o seu lugar de Diretor da EBAP e o desalento e revolta dos que tanto acarinhara, tal como dos seus pares que sempre reconheceram os seus méritos e a sua liderança. É aliás entre os seus pares, que seletivamente escolheu para o seu novo projeto de escola, que reside talvez a principal razão do seu afastamento. Entre os que para junto de si chamou na colaboração deste

³⁵ FIGUEIRA, Jorge, *Escola do Porto: Um Mapa Crítico*, Editora eIdIarq, Coimbra, 2002, p.33.



Fig. 4.20 – Fernando Távora e Carlos Ramos.

seu empreendimento, constam nomes como os de Fernando Távora, Viana de Lima, Arménio Losa, Octávio Lixa Filgueiras, Arnaldo Araújo e José Carlos Loureiro

Entre eles estaria também o nome do jovem arquiteto Arménio Losa, ausente no estrangeiro e de quem o regime não via bem as ideias políticas que defendia e o perigo de propagação que isso significava, não autorizando a Mestre Ramos a contratação que lhe convinha.

4.7. 2º Momento: De 1948 a 1957

Em Lisboa não vai encontrar o mesmo ambiente de trabalho nem o clima de uma ESBAP, que pela sua mão começava a despontar. Na capital sentia-se mais fortemente a tenacidade do poder, - *“onde as pressões e as restrições dominavam em pleno, as pontes de diálogo encontravam-se desde logo comprometidas”*³⁶.

À época os alunos da EBAL (Escola de Belas Artes de Lisboa) que podiam mudavam-se para o Porto na busca desse tão desejado clima de abertura e inovação. Foi o caso de Pedro Vieira de Almeida e Nuno Portas, atrás já várias vezes citadas. Colocando o conforto familiar e a estabilidade financeira em segundo plano, Carlos

³⁶ FILGUEIRAS, Octávio Lixa, *Escola do Porto (1940/69)*, in ALMEIDA, Pedro Vieira de, “Carlos Ramos” (*Catálogo da Exposição Retrospectiva da sua obra*), *Op. Cit.*

Ramos rapidamente percebe que não é pela Escola de Belas Artes de Lisboa, que passa o seu futuro.

Constituindo certamente a maior viragem da sua vida, vai atender ao insistente pedido dos seus alunos do norte para que volte. Também o convite que o seu sucessor na sua direção da Escola, Mestre Joaquim Lopes lhe faz para o lugar de professor da mítica 4ª Cadeira, desde sempre reservada aos mais reconhecidos mestres. É claro que se tratava de uma questão de justiça, ou não fossem as qualidades de Carlos Ramos uma imagem de marca e garantia de todo o processo por si iniciado e que marcava o novo “fácies” da escola.

Volta então em 1948. Vivia-se nessa época um clima de pós guerra em que renasciam novas esperanças em que o burgo conhecia alguma movimentação no mundo das artes. Faziam-se exposições em lugares de visível notoriedade da cidade como o Salão do Ateneu Comercial do Porto, assistia-se ao aparecimento da ODAM (Organização dos Arquitetos Modernos), e discutia-se e convivia-se com artistas nos cafés como o mítico *Magestic* e *O Palladio* e ainda no S. Lázaro mesmo ao lado da escola. Nesta altura, formulavam-se os argumentos para o 1º Congresso Nacional de Arquitetura, a ter lugar nesse mesmo ano. Vão entretanto aparecendo novas publicações e circulando maior e melhor informação da especialidade. Entre nós a velha revista “Arquitetura” vai-se renovar, conhecendo um novo corpo redatorial constituído por jovens críticos/arquitetos como o diretor Nuno Portas ou Pedro Vieira de Almeida, ambos possuidores de um discurso linear e detentores de grande cultura. Curiosamente dois dos que de Lisboa imigraram para o Porto á procura do oásis com que sonhavam. Ramos voltava, já não interinamente, mas como professor efetivo, reafirmando uma posição de modernidade e que trará a este segundo período o brilhantismo da sua imagem como pedagogo.

Se a escola racionalista de Le Corbusier se afirmava determinantemente entre as ostes das EBAP (Escola de Belas Artes do Porto), logo se percebe a – “*alegada afinidade entre esta escola do porto e o modelo Bauhausiano*”³⁷. Como se percebe em nomes como Viana de Lima, Arménio Losa, Agostinho Ricca e Cristino da Silva.

Mas esta escola de ascendente racionalista diz não à ortodoxia e não a qualquer sistema doutrinário ou filosofia de tipo “iniciático”, o que permite a alguns descobrir e

³⁷ FILGUEIRAS, Octávio Lixa, *Escola do Porto (1940/69)*, in ALMEIDA, Pedro Vieira de, “*Carlos Ramos*” (*Catálogo da Exposição Retrospectiva da sua obra*), *Op. Cit.*

aventurarem-se num organicismo à Frank Lloyd Wright, ou de arquiteturas espontâneas a que mais tarde chamaríamos arquitetura vernacular.

Com o primeiro Congresso Nacional dos Arquitetos, vêm as primeiras conclusões que além do necessário intercâmbio entre colegas de Lisboa e do Porto e realçam a expressão social da arquitetura e dos arquitetos. Com este congresso, é levantada a pertinente questão da necessária reforma do ensino da arquitetura em Portugal, como condição *sine qua non* para enfrentar os novos desafios da modernidade do pós-guerra. A procura de uma modernidade renovada conduz Carlos Ramos para uma maior atenção com a arquitetura brasileira do país irmão que, não sofrendo os impactos mais nefastos do último confronto mundial, pôde continuar com alguma tranquilidade a investigar e a aplicar os conceitos modernistas.

Quando na transição dos anos 40/50 Niemeyer vai para Nova Iorque para integrar a equipa de projeto da *Sede das Nações Unidas*, Lúcio Costa desenvolve o projeto da *Casa do Brasil* na Cité Universitaire de Paris e Lina Bo Bardi projetava o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, vêm até nós duas exposições de Arquitetura Moderna Brasileira. A primeira em 1948, no mesmo ano do 1º Congresso Nacional do Arquitetos Portugueses e a segunda em 1953, aquando do Congresso da União Internacional dos Arquitetos realizado em Lisboa. Nesta última, integravam a comitiva brasileira nomes como Lúcio Costa, que viria a ganhar o concurso para o projeto de Brasília, o artista plástico e paisagista Burle Marx e ainda o professor arquiteto Wladimir Alves de Sousa e seus alunos, cuja conferência viria a ter um grande impacto.

Este intercâmbio cultural, que Ramos aproveita para levar os alunos do Porto à Capital, vai trazer em sentido inverso esse interesse pelo que no Porto se passava em matéria de produção artística e arquitetónica. Do estreitamento destas relações e da influência que a arquitetura brasileira provocava nas hostes da academia Portuense, surgem plataformas de trabalho e colaboração como ficou bem vincado na obra do arquiteto Viana de Lima, o qual mais tarde se associou com Óscar Niemeyer no projeto do icónico *Casino-Hotel do Funchal da ilha da Madeira* (1968).

A par deste tipo de intercâmbios entre diferentes escolas e métodos, Ramos procurava sempre divulgar ao máximo os trabalhos dos seus alunos junto das forças vivas da cidade, criando as necessárias condições para a colocação dos finalistas no mercado do trabalho. Desta interação com o mundo exterior, a escola cria uma outra visibilidade e uma renovada atenção que se traduz de imediato num rápido aumento de

alunos, nas diferentes áreas e particularmente na que mais importa, a arquitetura. À data contavam-se por cerca de 400 alunos, em média por ano letivo, inscritos à 4ª Cadeira – Arquitetura.

A escola tem mesmo de criar algumas novas condições físicas para albergar tão súbito aumento do número de alunos e de emergência são criados novos pavilhões ainda que com carácter provisório, até melhor oportunidade. Entretanto o professor Joaquim Lopes³⁸ já com agravados problemas de saúde é obrigado a abandonar a direção desta instituição, decorria o ano de 1952. É sobre Carlos Ramos que a partir de agora recai a responsabilidade pelos destinos da velha Escola de Belas Artes do Porto. Ainda sobre a vigência do seu antecessor, foi a 10 de Julho de 1958 promulgada a lei nº2043 que atribuía à EBAP (Escola de Belas Artes do Porto) a elevação à condição de Escola Superior de Belas Artes, integrando-a no patamar que desde há muito se desejava. Este seria necessariamente o momento de viragem que se esperava e o novo entusiasmo refrescava o ímpeto de alguns.

4.8. As Magnas

É em 1952 que Ramos motivado pelo novo estatuto e na linha da dinâmica estratégia que já vinha desenvolvendo, cria uma série de exposições retrospectivas de cada ano académico dos diferentes cursos e que se viriam a repetir ininterruptamente ao longo das décadas de 50 e 60 num total de 17 exposições. Falamos das célebres “Magnas”.

Estas exposições coletivas, de professores e alunos numa demonstração de grande vitalidade, destinavam-se verdadeiramente a projetar a escola para o exterior e ao escrutínio permanente do público, que lhe permitisse o estatuto de uma verdadeira instituição de serviço público, em detrimento da noção empoeirada e gasta de um qualquer “clube de artistas” mais ou menos marginal, ali para os lados de S Lázaro.

É de uma destas célebres exposições, mais precisamente a V Magna de 1956, que irão pela primeira vez aparecer nomes como Agostinho Ricca, Mário Bonito, J. Carlos Loureiro e ainda Fernando Távora.

Já na exposição Magna do: – *“ano letivo de 1951/1952, se inicia o grande debate do organicismo em bases perfeitamente inéditas”*³⁹.

³⁸ Joaquim Francisco Lopes (1886-1956). Foi Pintor, professor de artes plásticas e Diretor da EBAP (Escola de Belas Artes do Porto) entre 1948 e 1952.

³⁹ FILGUEIRAS, Octávio Lixa, *Escola do Porto (1940/69)*, in ALMEIDA, Pedro Vieira de, *“Carlos Ramos” (Catálogo da Exposição Retrospectiva da sua obra)*, Op. Cit.

Também – “a menção ao Centro de Estudos e Urbanismo, em formação, anexo a esta escola, aparece pela 1ª vez no catálogo da IV (1955), a proposta da apresentação da documentação fotográfica que constitui em 1953 o resultado de um modelo de (*“Ensaio de Inquérito às Expressões internacionais Portuguesas”*... *“superiormente orientadas pelo Arquitecto Fernando Távora”*)”⁴⁰. Entre as várias ações levadas a cabo, sobre a égide de Ramos, contavam-se ainda a divulgação e o estudo de pensadores da Arquitetura Contemporânea como Bruno Zevi e já as habituais reuniões de reflexão, de âmbito restrito aos alunos de arquitetura mas que se alargaram posteriormente aos outros cursos, tal era a riqueza do debate e das ideias aqui defendidas. Recorde-se que em 1952, nestas reuniões eram já abordadas novas noções como o “organicismo”, do qual se destacava a obra de Frank Lloyd Wright. Pela sua notável bagagem cultural sobressaíam entre outros nomes Arnaldo Araújo, assistente de Carlos Ramos, excelente orador e ideólogo do novo pensamento moderno renovado. Desta forma se ultrapassava a eminente falência do paradigma modernista que aos poucos se desvanecia no seio do debate dos CIAM do pós-guerra, e nos quais participaram figuras de outros assistentes de Carlos Ramos como Távora e Viana de Lima, também estes membros da ODAM⁴¹. As novas práticas pedagógicas garantiam assim assegurar as bases conceptuais de uma responsável discussão entre diferentes correntes de pensamento.

4.9. 3º Momento: De 1952 a 1958

Logo após a sua tomada de posse em 1952, inicia o mandato com uma primeira exposição Magna⁴², onde no discurso inaugural lembra ser – “da maior conveniência, a organização de uma *“Exposição Magna”* anual que, reunisse os trabalhos dos alunos mais classificados... A par dos professores... dando assim a conhecer a seu tempo e publicamente o produto das actividades profissionais e escolares de mestres e alunos”⁴³. Assinale-se a partir daqui o empenhamento da Câmara Municipal do Porto no patrocínio e divulgação destas exposições, também ela enaltecida por Ramos no discurso de abertura da III Magna – “*Só à solicitude da Câmara Municipal do Porto e à*

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Organização dos Arquitectos Modernos.

⁴² Exposição colectiva de professores e alunos.

⁴³ FILGUEIRAS, Octávio Lixa, *Escola do Porto (1940/69)*, in ALMEIDA, Pedro Vieira de, “Carlos Ramos” (*Catálogo da Exposição Retrospectiva da sua obra*), *Op. Cit.*

*estreita e franca colaboração de mestres e alunos desta casa deve a Escola o requinte que distingue aquelas suas Exposições anuais”*⁴⁴

E também o reconhecimento do papel da imprensa que no mesmo discurso diz – “*seria injusto não referir o papel que toda a imprensa do norte tem desempenhado no desenvolvimento da sua acção e no estímulo que para si representa tão generosa atitude*”⁴⁵ Neste período dá-se também uma inovação pedagógica verdadeiramente inesperada. Pela primeira vez a possibilidade facultativa de defesa de tese teórica, para conclusão de curso, em substituição do tradicional trabalho final de projeto, pendente de uma componente técnica e prática determinantes. Esta era a resposta e consequência à formação do recente Centro de Estudos, primeira aproximação ao modelo universitário, que dava os primeiros passos na área da investigação teórica e para a qual Távora e Lixa Filgueiras haveriam de contribuir com os seus trabalhos de levantamento de duas diferentes zonas do norte de Portugal, no âmbito do “Inquérito à Arquitetura Popular”⁴⁶. Este inquérito despoletado e superiormente tutelado pelo arquiteto de Lisboa Francisco Keil do Amaral, vai ter nas instalações da Escola do Porto o lugar físico de um verdadeiro quartel-general para as operações na região norte, verdadeiro centro de comando, operado por duas equipas chefiadas por convite, se não mesmo por determinação, de Mestre Ramos a estes seus dois assistentes.

4.10. A Reforma

A par de todos estes acontecimentos, eis-nos chegados ao ano de 57 e à promulgação do Dec. Lei nº41368 que em 14 de Novembro desse ano nos traz a tão ansiada reforma do ensino. Não perdendo tempo, Mestre Ramos procede a uma fina renovação dos quadros da Escola que estará concluído no final do ano seguinte. Esta terá sido seguramente uma das suas últimas ações como diretor da ESBAP que conhece a partir de agora o seu novo estatuto do Ensino Superior.

4.11. 4º Momento

A reforma de 1957 trazia como obrigatoriedade os concursos públicos para admissão de professores, ponto de honra a que todos se haviam de submeter. Era preciso garantir a

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ Trabalhos de campo na década de 50 do século XX para catalogar objetivamente a arquitetura portuguesa

autenticidade conseguida com o novo estatuto de curso superior para o velho curso de arquitetura e que o equiparava ao nível universitário. Impunha-se portanto a criação de novos quadros de professores e inerentemente a existência de assistentes às diferentes cadeiras, assim como a distribuição das regências, ficando C. Ramos com a coordenação dos cursos, a arguência nas provas finais para a obtenção do diploma de arquiteto e o serviço de júris aos quais presidia normalmente.

O anúncio da abertura de inscrições para professores surge em 1961 ao nível do corpo docente, as provas de ingresso para professor da “casa” aumentavam os níveis de expectativa e de exigência das provas, na justa medida em que pela primeira vez eram constituídos júris compostos por membros da ESBAP (Escola Superior de Belas Artes do Porto), da ESBAL (Escola Superior de Belas Artes de Lisboa) e da universidade, na avaliação das dissertações, conferindo assim uma elevação do estatuto dos professores, agora equiparado ao estatuto da carreira docente universitária. Esta nova realidade parecia vir por em perigo toda uma estrutura coerente defendida para este curso e alicerçada no mérito e confiança pessoais dos seus professores. Isto vai fazer aumentar um estranho clima de competição, eventualmente menos saudável.

A todos os que já faziam parte dos quadros, Carlos Ramos obrigou à realização de provas para que se estabelecesse a necessária paridade com os novos concorrentes. Na salvaguarda dos interesses dos que já há muito pertenciam à “casa”, como argumento invocou a promessa do ministro da educação de garantir validar o curso para todas as vagas do quadro como anunciou a intenção de deixar o seu lugar de docente para se dedicar a tempo inteiro às exigentes tarefas de diretor e que o novo estatuto escolar previa. No ano letivo de 1962/1963 já reestruturado o curso, contava a cadeira de arquitetura com nomes como Carlos Ramos, Octávio Lixa Filgueiras, Fernando Távora, José Carlos Loureiro e Arnaldo Araújo que asseguravam a disciplina nos diferentes anos. Mas – *“a promessa do ministro nunca se efectivou... passando o novo critério a – “reservar a quase totalidade das vagas de “professor” para os “génios” que ulteriormente viessem a revelar-se...”*⁴⁷.

Como diz a expressão popular, “dividir para reinar”. Esta intenção mais não visava que prevenir e conter os ímpetus de uma instituição que primava por um certo independentismo ideológico e cuja irrequieta dinâmica não era de todo recetiva aos ditames de subserviência superiormente emanados. Isto foi visto por muitos, como uma

⁴⁷ FILGUEIRAS, Octávio Lixa, *Escola do Porto (1940/69)*, in ALMEIDA, Pedro Vieira de, *“Carlos Ramos” (Catálogo da Exposição Retrospectiva da sua obra)*, Op. Cit.

das raríssimas derrotas de Mestre Ramos, por todos tido como grande negociador e diplomata junto das autoridades. Por causa dela temia-se pela desintegração da “Escola” que tão afanosamente construía. Também e em linha com o novo sistema de contratação de professores, ensaiava o Ministério da Educação novas formulações quanto aos programas e métodos pedagógicos a implementar. Porém, Ramos manteve a necessária firmeza para, como era seu hábito, mais uma vez negociar no contexto do novo estatuto, uma via tanto quanto possível coerente face à renovação que lhe impunham.

Sobre este assunto Lixa Filgueiras dizia – *“ele insensivelmente revira o seu conceito de Escola/Oficina ultrapassar a visão e super-atelier de patronato burguês e aceitara a ideia de Escola orientada – para – a – prestação – de – serviços – à – comunidade, a verdadeira Escola/Oficina dos “não génios” a anti “Escola de Estilos”, capaz de formar cidadãos – profissionais mais bem apetrechados para enfrentar os desafios...”*⁴⁸ de um país que vivia a incerteza de uma guerra colonial, com uma sucessão do “líder” por acontecer, que há já mais de quatro décadas ansiava pela abertura do regime e que permitisse a Portugal ser um País Europeu de pleno direito, e livremente aberto a novos conceitos da arquitetura mundial, com tudo o que de bom ou de mau isso pudesse significar.

Talvez fosse essa tensão o “sal” que havia de temperar toda a ação do mestre Ramos. A já antiga cumplicidade entre a Câmara Municipal do Porto e a Escola de Belas Artes que Ramos sempre cultivou, permitiu iludir uma certa estratégia metodológica quando à semelhança da Faculdade de Arquitetura de Veneza, que permitiu desenvolver alguns trabalhos de campo/inquéritos, particularmente na cadeira de Analítica II de Arnaldo Araújo, em coordenação com os diferentes anos do curso, que permitiu uma mais clara e consciente leitura do real, aproximando a escola às questões sociais.

Estes trabalhos que tinham já conhecidos resultados nas operações de “Matosinhos” e “Universidade”, viam agora a oportunidade de se replicarem nas operações de Miragaia e do Barredo. Esta última, mais tarde responsável pela criação do CRUARB (Comissariado para a Renovação Urbana da Área de Ribeira/Barredo) e que de alguma forma se vê “continuada” pelo atual organismo municipal - Porto Vivo -

⁴⁸ *Ibidem.*

Sociedade de Renovação Urbana, cuja sucessão não se deve já tanto à forma mas seguramente à do espírito.

A escola e os seus arquitetos, estes e a cidade, continuam irmanados neste estado de cultura cívica e profissional que mestre Ramos tão bem soube cultivar, “arrancando” as ervas daninhas dos bloqueios políticos e institucionais que se lhe opunham. Aqui pode residir também a razão pela qual Nuno Portas (então Secretário de Estado da Habitação e Urbanismo do II Governo Provisório em 1974), viria a implementar a histórica operação SAAL (Serviço de Apoio Ambulatório Local), fenómeno que afetou todo o território Português, no âmbito da habitação social de custos controlados.

Esta metodologia, ensaiada também por pequenos grupos na análise e estudo de alguns povoados nortenhos, veio igualmente a ter reflexos nas primeiras teses apresentadas por José J. Dias e Sérgio Fernandez. O primeiro com o tema “Recuperação de Aldeias”, em Bragança e apresentada na XII Magna. O segundo com o mesmo tema versus “Equipamento Coletivo”, em Rio de Onor e apresentado na XIII Magna. A tudo isto não era alheio o aturado trabalho de Arnaldo Araújo que, na sua disciplina de Composição de Arquitetura do 1º Ano, estabelece a necessária ponte entre as analíticas e as composições.

Ramos, sabia bem, quais os que o haviam de rodear – *“por quanto o seu dom de entusiasmar as pessoas, de ser um catalisador de acções, ninguém o poderá descrever e muito menos imaginar”*⁴⁹. Voltando ainda a outros aspetos da “Reforma” de 1957, quando até aqui ainda existia uma natural interação entre alunos de arquitetura, pintura e escultura em paridade, e que Carlos Ramos tinha como fundamental para o engrandecimento do património cultural e artístico da escola em relação ao qual encetara uma verdadeira ação de preservação, agora – “a obrigação da frequência simultânea, na universidade, das cadeiras de índole científica/técnica, pelos alunos de Arquitetura” produzia um desnivelamento agravado entre os restantes cursos e o de arquitetura.

Esta nova realidade cria um impacto muito negativo, num curso eminentemente artístico, quando ao fim de 8 anos de frequência conjunta, escola/universidade nenhum aluno tinha obtido diploma de arquiteto. *“Da turma inicial de 30 alunos, apenas um chegou ao seu termo... pois se tratava de um (“licenciado”) em engenharia civil (“portanto”) dispensado da frequência de todas as cadeiras (da) Faculdade de*

⁴⁹ FILGUEIRAS, Octávio Lixa, *Escola do Porto (1940/69)*, in ALMEIDA, Pedro Vieira de, “Carlos Ramos” (*Catálogo da Exposição Retrospectiva da sua obra*), Op. Cit.

Ciências”⁵⁰. Nos anos seguintes, pouco ou nada havia de melhorar, os números eram mesmo muito baixos ao ponto de C. Ramos, mais uma vez e como lhe competia, ter com toda a tenacidade enfrentado a situação e perante tal escândalo ter pedido publicamente ao ministro uma solução para o problema, que já tardava.

4.12. Carlos Ramos e a Hipótese Universitária

Na linha do debate ideológico que se vinha a travar e que dividia opiniões, “*Carlos Ramos defendendo para o curso de Arquitetura uma dignidade de nível universitário, nunca tentou a sua integração que considerava castradora do seu carácter próprio*”⁵¹

O que Ramos propunha era um ensino de proximidade de quase fusão entre os interesses do aluno e do professor mantendo a necessária hierarquia mas quebrando sempre que possível outras barreiras. Era comum, na escola de S. Lazaro, ouvir-se dizer que se sentia bem entre os alunos como a galinha com os pintos à volta, agindo com bonomia, com rigor mas com grande liberdade e “*os seus alunos sabem como a sua crítica, sempre lúcida, utilizava o funcionalismo como argumento principal, sem nenhuma imposição de gramática estilística*”⁵². Carlos Ramos tinha como lema da sua pedagogia “Liberdade na Responsabilidade” (falta classificar a citação)

4.13. A Eloquência do Discurso Académico

Eloquente no seu discurso facilmente fazia passar as suas ideias sem que nisso houvesse qualquer espécie de condicionamento das opções individuais. Com toda a acuidade apontava as fragilidades de projeto, porventura alguns erros e com a autoridade que lhe assistia dizia habitualmente: -“*Os senhores vejam... enquanto se imagina que ainda se ia ver, já se estava a ver como ele*”⁵³. Não era difícil de ver pois Carlos Ramos socorria-se sempre de um lápis para mais facilmente ilustrar o que dizia. Essa forma de transmitir conhecimento desenhando, colocando-se ao nível dos seus discípulos dava as suas aulas com uma naturalidade e motivação acrescidas.

Carlos Ramos cedo percebeu os sinais, ajustando-se à realidade da época, rapidamente “*trouxe a modernidade a quem queria a modernidade... abriu a escola a*

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ COSTA, Alexandre Alves, *Introdução ao Estudo da História da Arquitetura Portuguesa*, FAUP Publicações, Porto, 2007, p. 97.

⁵² *Ibidem*. p 102

⁵³ *Ibidem*. p 103

novas mensagens renovadas... garantindo a perenidade da sua acção e a sedimentação de um espírito de diálogo em todo o corpo escolar”⁵⁴.

Os seus alunos que sempre o respeitaram e admiraram, perceberam como este era um homem coerente, moderno, sem atavismos ligado à tradição: - *“A tradição que como disse Rogério de Azevedo, é uma herança que veio até nós e reclama acrescentamento para os que hão de vir”* ⁵⁵ E com ele foram crescendo esses alunos, alguns dos quais se tornaram também professores.

Sem descurar o carácter coletivo, nem qualquer um dos seus protagonistas, e estabilizado um corpo coeso de escola, prepara a dimensão intelectual e humana da personalidade tranquila de Fernando Távora, que nele participou e também com ele aprendeu. Ramos *“Autor de obra contraditória, foi por ele que mais directa e fortemente, chegou até nós o racionalismo Europeu e todo o movimento de arquitetura internacional”* ⁵⁶ *“Personalidades e obras como as de Tony Garnier, Gunnar Asplund, Grópius e Mies van der Rohe, entre outros, chegamos pela mão de Ramos, numa releitura de carácter universal e desvinculada de simples referências formais ou estilísticas”*⁵⁷.

4.14. Os Momentos Finais

Aquando da X Magna, ainda lutando contra o “establishment”, C. Ramos havia já alertado para a calamitosa situação no rendimento dos alunos e da eficácia na transmissão do conhecimento. A isto o Ministro nada responde e como agravante, sabe-se que por essa altura a reprovação de um aluno implicava a ida automática deste para a guerra colonial. Depois deste longo percurso o tempo corre contra C. Ramos, que entretanto tinha conhecido um quadro clínico pouco favorável. Já em estado de prolongada convalescença, abandona os destinos da “casa”, aposentando-se a 15 de Janeiro de 1967.

No país paralelamente a outros acontecimentos já aqui enumerados, corriam “ventos de mudança” e de que o movimento estudantil parisiense de Maio de 68 era o principal responsável. Vivia-se a aurora da Primavera Marcelista. O país sonhava com a

⁵⁴ *Ibidem*, p. 103.

⁵⁵ *Ibidem*. p 103

⁵⁶ FERNANDES, Manuel Correia, *ESBAP: Arquitetura anos 60 e 70: Apontamentos*, FAUP Publicações, Porto, 1988, p.33.

⁵⁷ *Ibidem*. p.34.

desejada abertura política. Esta aragem que chegava até nós, vinda de Paris, já com 1 ano de atraso, como é habitual em quase tudo, replicava-se entre o nosso movimento estudantil com especial incidência nos meios universitários.

*“Ramos é a figura que representa a abertura inegável de um espaço propiciador, mas já não acompanhará a formulação daquilo que caracteriza mais intencionalmente a Escola do Porto.”*⁵⁸ Até aqui Carlos Ramos ainda tenta formalizar o Centro de Estudos anexo à ESBAP, processo tão desejado e que tinha ganho folgo com a “Reforma de 57”. Intermitentemente veio, o assunto a ser debatido desde 1960 em Conselho Escolar e cujas reuniões e mostraram sempre inconclusivas. A dificuldade em aceder ao conjunto de pressupostos que garantisse uma estrutura e hierarquia compatíveis com a qualidade dos trabalhos de investigação, a que se propunha, entendeu mestre Ramos suspender o debate e com ele todo o processo de creditação do ansiado Centro de Estudos.

Esta poderá ter sido outra das metas não atingidas e que muito o terá dececionado. Talvez pelo cansaço, talvez não!.. Faltou-lhe um pouco mais para que em tempo visse surgir finalmente a proposta final para este Centro de Estudos como se nada mais faltasse, dois anos após a sua retirada, morre na cidade natal, não conseguindo ver concretizada a proposta final deste magnânimo projeto em Setembro de 1975.

Vivia-se então o 2º ano da democracia e a Escola conhecia agora novos horizontes. Ramos trilhou um caminho que agora *“Távora vai explorar e que se tornará na expressão clara da confluência entre o que é moderno e a matriz mais tradicional da nossa expressão arquitetónica cultural.”*⁵⁹

⁵⁸ FIGUEIRA, Jorge, *Escola do Porto: Um Mapa Crítico*, Editora eIdIarq, Coimbra, 2002, p. 33.

⁵⁹ *Ibidem*.

CAPÍTULO 5

KEIL DO AMARAL

5.1. Contexto: Anos 40

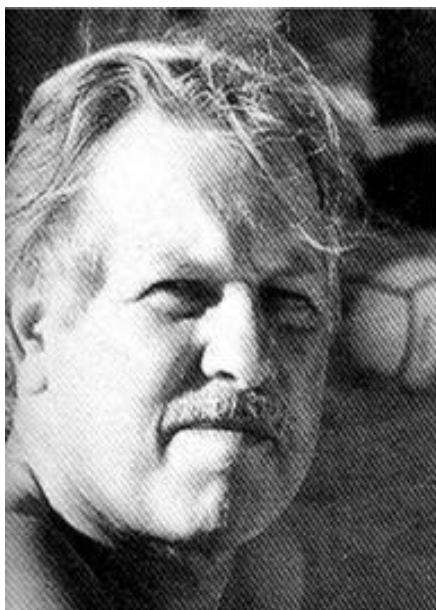


Figura 5.1 – Keil do Amaral.

Anos quarenta são os anos de viragem, do pós-guerra com o nascimento de uma nova esperança, momentos de grande fulgor, de novas expectativas que a vitória aliada proporcionou. Há que parar, refletir e mudar. Os arquitetos modernistas, no contexto internacional que se vivia, começavam a sentir que nem tudo ia bem quanto a uma certa ortodoxia do pensamento dominante, inabalável nos seus princípios e não sujeito a desvios. É pois essa ideia “redentora” anti-histórica, vigente nas primeiras décadas do séc. XX, na linha do pensamento Corbusiano e Bauhausiano, que começou a ficar em causa originando diferentes correntes de opinião, que se haviam de plasmar em muitos dos CIAM que entretanto se seguiram.

Como dissemos, em capítulo anterior, num país como o nosso, à época, em ditadura com grande resistência à penetração do pensamento moderno e com um universo ainda reduzido de arquitetos, poucos eram os que realmente se davam ao incómodo de perceber esses sinais. Tudo chegava muito lentamente e quando parecia que já participávamos desse novo ideário, o Movimento Moderno, lido como Estilo Internacional, começava já e pela mão de alguns dos seus mais próximos seguidores a considerar a eventualidade de alguns erros. E quando falamos de seguidores próximos do modernismo ou até dos seus mentores, lembramos Le Corbusier, antes da Guerra, considerado um inimigo da história e do património, que propôs a destruição do centro de Paris e que no pós-guerra, mais reflexivo e mais humanista, ousou fazer Ronchamp e

Chandigarh. Era contra esta postura, radical, desumana e desrespeitosa da memória coletiva, contra a tirania da “civilisation machiniste” que muitos jovens arquitetos levantaram a sua voz e seguiram novos caminhos. Muitos deles fazendo-se representar nesses que foram os “Congrès International d'Architecture Moderne” (CIAM).

Mas ainda antes da 2ª Guerra Mundial (1939 – 1945) e num ambiente de alguma confusão cultural, no seio dos arquitetos portugueses, ora mais vanguardistas, ora mais dispostos a ceder ao figurino do regime, na linha defendida por Raul Lino, surge um nome que ficará para sempre ligado a este processo de renovação dos padrões da arquitetura portuguesa do século XX. Falamos de Francisco Caetano Keil do Amaral (1910 – 1975).

5.2. A Trajetória do Arquiteto

Keil do Amaral pertencia a uma família abastada com fortes ligações à Região das Beiras, a Canas de Senhorim. Nesta recôndita terra serrana, comprou o seu pai uma casa apalaçada para habitação de família, à qual, por inerência, juntou o título nobiliárquico de 1º Visconde de Pedralva, aquisição essa feita por via pecuniária. A Mãe era uma elegante senhora da capital, de fino trato e elevada cultura, filha do músico e pintor com ascendência germânica, Alfredo Keil.

Apesar de ter nascido em Lisboa e de aqui ter feito carreira, parte da sua infância é passada em Canas de Senhorim, centro de Portugal, onde frequentou a escola primária e aí viveu até ir para Angola, onde o pai foi governador por um curto período de dois anos, voltando depois a Lisboa para prosseguir os seus estudos até à conclusão do curso de arquitetura. Como afirma a sua filha em nota biográfica – “*Canas de Senhorim tornou-se o lugar mítico e desejado da infância feliz e das boas férias de verão*”¹

Daqui facilmente se infere, que além de se considerar um arquiteto moderno, não terá deixado de valorizar ou tentar entender o quanto para ele significava a arquitetura popular desta remota região do nosso Portugal mais profundo.

Depois de ter trabalhado longo tempo, ainda estudante e em início de carreira, no atelier de Carlos Ramos e deste ter recebido forte influência Gropiana, marcada no seu desenho seco e duro, Keil afirma a sua linguagem “*através de um funcionalismo que chega a atingir um valor ético no rigor da resposta, onde não há lugar para uma busca*

¹ Keil do Amaral: *Obras de Arquitectura na Beira, Regionalismo e Modernidade*, Edições Argumentum (1ª edição), Lisboa 2010, p. 29.



Fig. 5.2 – Keil em Canas de Senhorim, Beira Alta



Fig. 5.3 – AMARAL, Keil, Aeroporto de Lisboa, 1942.

exaustiva e trabalhada da espacialidade, sentida como supérflua, na medida em que para Keil a questão parece reduzir-se apenas a responder com rigor a um programa”².

5.3. A Viagem aos Países Baixos

Ao iniciar a sua atividade como profissional liberal, Keil faz uma viagem à Holanda em 1936 - 1937 e como antes já foi dito alerta para a importância de Dudok e da forma

² TOSTÕES, Ana, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, FAUP Publicações, Porto, 1997, p. 29.



Figura 5.4 – DUDOK, Willem Marinus, *Edifício Raadhuis, Camara Municipal de Hilversum*, 1931.

como este “integra” alguns aspetos vocabulares da arquitetura popular dos países baixos, na sua reinterpretada linguagem modernista. De elevada cultura e fina sensibilidade vai chamar a atenção, entre nós, para este tipo de exemplos, logo para a existência de outras realidades, no contexto da arquitetura moderna internacional.

No relato dessa viagem de 1936/37, fez ressaltar alguns exemplos que evidenciaram outros padrões de arquitetura e deixaram espaço a uma reflexão mais profunda, mesmo em relação aquilo que era tido, até então, como verdadeiramente universal. Emociona-se com o exemplo modelar de Hilversum, cidade de urbanismo e arquitetura modernas que considera entre as suas principais referências. Keil na linha do neo-realismo português, que o inspira, está atento às evoluções e dissidências no seio do movimento internacional da arquitetura moderna. Visivelmente afetado pela necessidade premente de reflexão e inflexão face ao radicalismo do discurso modernista, diz-se *“a favor do realismo, da serenidade e da verdade... de uma arquitetura que tinha do passado o essencial, o duradouro, isto é, os elementos de ligação entre passado e futuro”*³

5.4. O Inquérito à Arquitetura Regional Portuguesa

Foi ele, sem dúvida, o grande impulsionador do vasto e prolongado processo de “Inquérito à Arquitetura Regional Portuguesa” – IARP – realizado no final da década de 50, pelas equipas do Sindicato Nacional dos Arquitetos (SNA) do qual foi presidente. Este “Inquérito” teve o apoio e patrocínio do então Ministro de Obras Publicas Eduardo de Arantes Oliveira. Keil foi dos arquitetos da sua geração o que mais insistentemente procurou desenvolver um novo entendimento para a problemática da “casa portuguesa”,

³ *Ibidem.*



Fig. 5.5 – Sabugal, 1956/58. Aldeia da região das Beiras, fotografada por Keil do Amaral, responsável por esta zona de Levantamento do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa.

versus Raul Lino, fundado na análise da nossa arquitetura de raiz mais popular, que conduziu ao memorável levantamento científico da arquitetura regional portuguesa. “A ideia de um inquérito à arquitetura popular já vinha sendo equacionado no congresso de 48⁴” Esse era um trabalho que se impunha, “uma iniciativa necessária⁵”, para que melhor pudessemos entender a tradição e estrategicamente preparar os impactos que o estudo deveria ter, na humanização da arquitetura moderna em Portugal, que tantos desejavam. Entendimento esse não pela via da adoção, pura e simples, do repertório iconográfico nacional com o objetivo de “*apinocar fachadas e interiores com elementos decorativos típicos, mas de descer ao fundo do problema de uma forma sistemática e científica.*”⁶

Coordenado pelo próprio Keil do Amaral todo este levantamento foi desenvolvido por seis equipas de trabalho, cada uma composta por três arquitetos, sendo um mais experiente, e responsável pela equipa, e dois mais jovens como auxiliares. A cada equipa corresponde uma das zonas em que se dividiu o território de Portugal Continental⁷

⁴ FRANÇA, Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Livros Horizonte, 2009, p. 442.

⁵ AMARAL, Keil, *Uma Iniciativa, Arquitectura - Arte & Construção*, nº 14, Abril de 1974.

⁶ *Ibidem.*

⁷ Zona 1 – Região do Minho até Aveiro – Fernando Távora, Rui Pimentel e António Meneres. Zona 2 – Região de Trás os Montes e Alto Douro – Octávio Licha Filgueiras, Arnaldo Araújo e Carlos Carvalho Dias. Zona 3 – Região das Beiras – Francisco Kel do Amaral, José Huertas Lobo e José João Malato. Zona 4 – Região da Extremadura – Nuno Teotónio Pereira, António Pinto Freiras e Francisco Silva Dias. Zona 5 – Alentejo – Frederico George, António Azevedo Gomes e Alfredo Mata Antunes. Zona 6 – Litoral Alentejano e Algarve – Artur Pires Martins, Celestino de Castro e Fernando Torres.

Arquiteto moderno, reconhecido como o verdadeiro e único teórico da sua geração, Keil vai lançar os fundamentos seminais, de uma nova cosmovisão, para uma arquitetura moderna renovada e fundada na observação direta dos mais ténues e singulares sinais da nossa arquitetura regional.

Este reconhecimento, pese embora a sua nova visão, não altera em nada a forma como até então tinha classificado a arquitetura moderna portuguesa.

E como refere Pedro Vieira de Almeida no Catálogo da Exposição do arquiteto Viana de Lima a *“classificação meio irónica e no plano crítico excessivamente simplista, de Keil do Amaral sobre toda a arquitetura que se recusa a uma estrita obediência modernista, o “português suave”, propus de igual modo e com idêntico simplismo crítico, a designação de “arquitetura doce” para toda a arquitetura pseudo-moderna desenvolvida no mesmo período, arquitetura que dizia de tímida modernidade, o que aliás apoiava em considerações do próprio Keil do Amaral”*⁸

5.5. O Pavilhão Português para a Exposição de Paris

Foi aliás nessa linha de ação, salve-se o seu grande mérito, que no pavilhão Português para a Exposição Internacional de Paris de 1937, Keil do Amaral utiliza uma linguagem que parece de novo querer ceder aos interesses estilísticos mais nacionalistas, ainda que, segundo Pedro Vieira de Almeida, o seu interior revelasse uma *equilibrada modernidade*.

Claro que como vencedor do concurso para esta pavilhão e certo das regras restritivas que este impunha, só se pode entender esta sua atitude como uma cedência ao gosto oficial do regime do Estado Novo. Essa era a postura de uma larga maioria dos arquitetos modernos portugueses que apesar da visão mais aberta de Eduardo Pacheco, ministro das Obras Públicas, tinham de o fazer se queriam continuar a participar da obra pública ou até particular, pois mesmo esta era sistematicamente submetida à apreciação das famosas comissões de estéticas presentes nas principais câmaras do país.

Como afirmou, com desencanto, o que propõem como orientação *“é coisa que não foi ainda definida, nem é possível de inventar e é impossível de realizar.”*⁹

⁸ ALMEIDA, Pedro Vieira, *Dois Parâmetros de Arquitectura Postos em Surdina, Leitura Crítica do Inquérito – a Arquitectura Regional*, Edições Centro de Estudos Arnaldo Araújo, ESAP, p. 15.

ACCIAIUOLI, Margarida, *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998, p.46.



Fig. 5.6 – AMARAL, Keil do, *Pavilhão de Portugal para a Exposição de Paris, 1937.*

5.6. “O Inquérito”

Voltando ao “inquérito” o processo veio suscitar uma natural revisão interna do “método internacional” e todo o seu reportório formal, que o retorno ao valor da memória haveria de temperar, “*num processo de busca de identidade tendente à superação do mito modernista*”.¹⁰ Começado em 1955 foi mais tarde apresentado em maqueta ao então presidente do conselho de ministros, António de Oliveira Salazar, que dele tomou boa nota.

O trabalho é publicado em 1961 com o título de “Arquitetura Popular em Portugal” e constitui em si mesmo o acervo de uma recolha de material, objeto de qualificado estudo, que graças à minúcia e sensibilidade dos que nele intervieram, produziu registos de preciosas imagens bem representativas de alguns dos melhores exemplos de arquitetura espontânea, vernácula.

Na sequência deste processo, e dada a sua afinidade a canas de Senhorim, Keil “*ficou naturalmente, na equipa das beiras, com os seus colegas José Huertas Lobo e João José Malato. E fizeram a sua base logística em canas de Senhorim*”¹¹, precisamente na antiga casa de família.

Para além do estudo pormenorizado de toda a região das beiras, Keil deixou ainda um alerta para – “dois casos que considerou merecedores de uma ação vigente de salvaguarda do património histórico Edificado: - “*as ruínas da praça fortificada de*

¹⁰ TOSTÕES, Ana, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, Op. Cit.p. 50.

¹¹ BANDEIRINHA, José António, *Keil do Amaral: Obras de Arquitectura na Beira, Regionalismo e Modernidade*, Edições Argumentum (1ª edição), Lisboa 2010, p. 30.



Fig. 5.7 - Fernando Távora e o presidente do Conselho António de Oliveira Salazar, Apresentação da Maquete do Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal, Anos 60.

*Marialva, no conselho de Meda, e a aldeia de Moreira de Rei, no conselho de Trancoso. Com a sua equipa publicou um relatório sobre o assunto, sugerindo as medidas imediatas se inserção*¹².

Este levantamento veio “acentuar o carácter “moderno” das construções rurais, dado ser um dos objectivos do “inquérito” demonstrar que moderno e popular podiam coincidir. E também porque foi muito natural o deslumbramento com que os arquitetos encontraram uma arquitetura popular com semelhanças à arquitetura moderna, consideravam uma matriz de análise funcionalista e racionalista, de causas e efeitos ou da forma que segue a função, e que de alguma maneira viram espelhadas na elementaridade tipológica, na clareza estrutural e autenticidade construtiva da arquitetura popular. E assim provarem que a arquitetura portuguesa tradicional tinha uma base regional diferenciada pelas condicionantes culturais, geográficas, climáticas e construtivas de cada região, contrariando a “ideologia ruralista e anti-modernista da Casa Portuguesa”¹³ já antes referida.

Keil presidente do SNA (Sindicato Nacional dos Arquitectos) e Coordenador do “Inquérito” é ainda pela sua mão que em 1946 surge em Lisboa o ICAT (Iniciativas Culturais Arte e Técnica). Concomitantemente, um ano mais tarde, em 1947 e no âmbito da preparação do 1º Congresso dos Arquitectos Portugueses de 1948, nasce no

¹² *Ibidem*, p. 32.

¹³ ALVES, José Manuel Costa; MAH, Sérgio, *Território Comum, Imagens do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa, Portugal 1955-57*, Fundação EDP, Porto, Julho de 2013, p.12.

Porto a ODAM (Organização dos Arquitetos Modernos) composta por 36 membros, entre arquitetos e estudantes de arquitetura, dos quais se destaca o arquiteto Viana de Lima como membro fundador, assim como Agostinho Ricca e João Andresen, por convite de Viana de Lima. Desta veio também a fazer parte a incontornável figura de Fernando Távora.

CAPÍTULO 6
FERNANDO TÁVORA



Fig. 6.1 – Desenho de Siza Vieira. Maio de 1983.

6.1. Arquiteto e Pedagogo

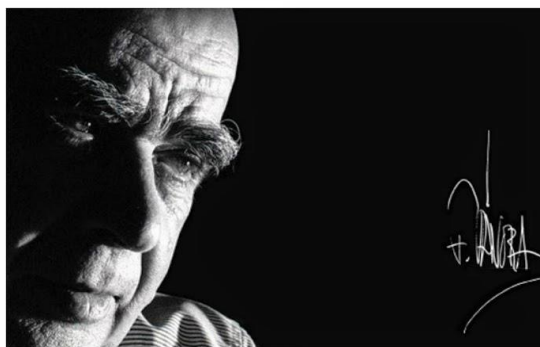


Fig. 6.2 – Fernando Távora

Fernando Luís Cardoso de Meneses e Tavares de Távora, nasceu no Porto 25 de Agosto 1923. Em 1941, aos dezoito anos de idade ingressou na Escola de Belas Artes do Porto onde quatro anos mais tarde iniciou o curso de arquitetura. Em 1947 é convidado pelo arquiteto Viana de Lima¹ a integrar a ODAM (Organização dos Arquitetos Modernos), fundada por um grupo de arquitetos do Porto, da qual foi cofundador. Em 1948 participa no primeiro Congresso dos Arquitetos Portugueses, presidido por Keil do Amaral². Na sequência da apresentação do seu CODA (Concurso para Obtenção do Diploma de Arquiteto), para o qual projetou a “Casa Sobre o Mar” (1950-1952), foi

¹ Alfredo Evangelista Viana de Lima (1913 – 1991), natural de Esposende. Ingressou na EBAP (Escola de Belas Artes do Porto) em 1929, onde concluiu o curso de arquitetura em 1941, com a classificação final de 19 valores. Foi um dos mais destacados arquitetos portugueses da segunda geração modernista a par de Keil do Amaral, ou dos portuenses Arménio Losa, Januário Godinho, Agostinho Ricca e Mário Bonito, incontornáveis figuras da arquitetura modernista do norte de Portugal. Entre 1938 e 1941 estagiou na *Direção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais* do Ministério das Obras Públicas sob a orientação do arquiteto Rogério de Azevedo. Grande entusiasta e estudioso da arquitetura moderna, viajou por vários países na Europa, onde pode contactar com algumas das mais recentes e mais representativas obras deste movimento. Em 1947 fundou no Porto com outros colegas o grupo ODAM (Organização dos Arquitetos Modernos). Viana de Lima foi ainda o mais importante representante português nos CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna), tendo participado em Hoddesdon, Inglaterra, 1951, Aix-en-Provence, França (1953), Dubrovnik, Jugoslávia (1956) e Otterlo, Holanda (1959). Esteve também presente em algumas reuniões internacionais, no âmbito dos CIAM, como em Situna, Suécia, 1952; Paris e La Sarraz, França, 1955 e Japão, 1959. Entre 1966 e 1977, como consultor da UNESCO realizou várias missões ao Brasil. Por muitos considerado como o “Le Corbusier Português” tem na *Habitação Honório de Lima* (1939) no Porto, entretanto demolida em 1971, a sua melhor expressão pela aproximação que fez à linguagem de este grande vulto da arquitetura do século XX. Foi esta uma das suas principais obras a integrar a exposição do grupo ODAM, no Ateneu Comercial do Porto em 1951. Em 1961 na *II Exposição de Artes Plásticas*, Fundação Calouste Gulbenkian foi agraciado com o grande *Prémio de Arquitetura* e a título póstumo com o Grande Colar da Ordem Militar de Santiago da Espada. Em 1961 foi convidado por Carlos Ramos a integrar o coro docente da Escola Superior das Belas Artes do Porto, onde ascende ao cargo de professor em 1974, do qual se veio a demitir em 1981. Em 1968 conhece Oscar Niemeyer com quem manteve uma parceria, particularmente marcada com a obra do *Casino Parque Hotel do Funchal*, na Ilha da Madeira, projeto que em 2007, em entrevista ao *Jornal Expresso*, Niemeyer assumiu ser da autoria de Viana de Lima. Além desta icónica obra, conta ainda com outras importantes realizações como a *Casa Maria Borges* (1950 – 1958) na Foz do Douro no Porto, a sua própria casa de Esposende, a *Casa das Marinhas* (1954 – 1957), o *Complexo Hospitalar de Bragança* (1957 – 1973), e a *Faculdade de Economia da Universidade do Porto* (1961 – 1974).

² Keil do Amaral – arquiteto versado no capítulo V.

convidado por Carlos Ramos³ em 1951 para lecionar na EBAP (Escola de Belas Artes do Porto). Em 1955 no âmbito da cooperação entre a ODAM⁴ e o ICAT⁵ (Iniciativas Culturais Arte e Técnica), - do qual foi fundador Keil do Amaral, - Fernando Távora inicia a sua participação no *Inquérito à Arquitetura Regional Portuguesa*⁶. Refira-se que a ideia deste levantamento surge em 1947 a partir de um artigo publicado na revista *Arquitetura*⁷, por Keil do Amaral e pelo seu colega José Huertos Lobo, onde é relançada a hipótese de um inquérito à arquitetura popular em Portugal a partir da “*ideia da análise sistemática das arquitecturas tradicionais.*”⁸ Dois anos depois e após a eleição de Keil do Amaral, em 1948 para Presidente do Sindicato Nacional dos Arquitetos, são tomadas as primeiras iniciativas sob a sua orientação. Por adversidades políticas Keil

³ Carlos Ramos – arquiteto versado no capítulo IV.

⁴ ODAM (Organização dos Arquitetos Modernos), foi uma organização de arquitetos modernos do Porto, fundada por Viana de Lima em 1947 da qual faziam parte Fernando Távora (1923 – 2005), Adalberto Dias, pai (1920 – 2005), Agostinho Ricca (1915 – 2010), Arménio Losa (1908 – 1988), Cassiano Barbosa (1911 – 1998), Fernando Lanhas (1923 – 2012), João Andersen (1920 – 1967), João Archer de Carvalho (1928), José Carlos Loureiro (1925), Mário Bonito (1921 – 1976), Octávio Lixa Filgueiras (1922 – 1996), entre outros, num total de trinta e cinco membros, cuja atividade se prolongou até 1952 e se distinguiu por duas importantes exposições, a primeira realizada na Camara Municipal do Porto em 1949 e a segunda no Ateneu Comercial do Porto em 1951. Estas exposições que tiveram um alto reconhecimento público e deram a conhecer à cidade a arquitetura moderna do norte de Portugal permitiram ainda a esta geração de arquitetos uma merecida visibilidade. Esta organização, congénere do ICAT (Iniciativas Culturais Arte e Técnica), mantinha com os seus colegas de Lisboa estreito contacto no âmbito da discussão e divulgação da Arquitetura Moderna em Portugal.

⁵ ICAT (Iniciativas Culturais Arte e Técnica) organização de arquitetos de Lisboa - fundado em 1946 por Keil do Amaral (1910 - 1975), Celestino de Castro (1920 – 2007), Raúl Chorão Ramalho (1914 – 2002) e Formosinho Sanches (1922 – 2004), entre outros, prolongou a sua atividade ao longo da década de cinquenta do século XX. À semelhança da ODAM no Porto, desenvolveu em Lisboa idênticas iniciativas, tais como as Exposições Gerais de Artes Plásticas (EGAP), num total de dez importantes exposições com grande impacto no meio cívico e cultural da capital portuguesa entre os anos de 1946 a 1956. Esta organização foi ainda responsável pelo lançamento da reputada revista da especialidade, *Arquitetura: Revista de Arte e Construção*, a partir de 1947. ODAM e ICAT, dos quais destacamos respetivamente as figuras de Fernando Távora e Keil do Amaral, foram também os grandes responsáveis pelo *Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal* iniciado em 1955 e pela primeira vez publicado em 1961.

⁶ Levantamento desenvolvido em trabalho de campo por várias equipas de arquitetos, organizadas em seis distintas regiões, com o objetivo de registar e analisar a arquitetura vernacular do território continental português dessa época. O Inquérito tinha como principais objetivos contrariar o estilo da “Casa Portuguesa”, como versão unitária e identitária da cultura lusa, contrapondo ou demonstrando existir de facto uma unidade, mas fundada na diversidade. O segundo objetivo prendia-se necessariamente com os pressupostos levantados nos CIAM do pós-guerra, que importava verificar através de uma avaliação funcionalista, subjacente à nossa arquitetura popular. Só em 1955 este projeto foi efetivamente reconhecido pelo então Ministro das Obras Públicas, engenheiro Eduardo Arantes de Oliveira, atendendo ao seu iminente interesse público, o que resultou na concessão de um subsídio pecuniário e que por certo terá ajudado na implementação deste trabalho cujo reconhecimento e notoriedade foram merecidos.

⁷ Revista *Arquitetura: Revista de Arte e Construção*, editada pelo grupo do ICAT (Iniciativas Culturais Arte e Técnica)

⁸ AMARAL, Keil, *Uma iniciativa necessária*, Revista *Arquitetura*, 14, 1947, pp. 12-13 in BANDEIRINHA, José António, *Keil do Amaral: Obras de Arquitetura na Beira, Regionalismo e Modernidade*, Edições Argumentum (1ª edição), Lisboa 2010, p.10.



Fig. 6.3 – Imagem do *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa, Portugal 1955-57*.

Fig. 6.4 – Capa do 2º volume do livro “*Arquitectura Popular em Portugal*”, publicado em 1961 em dois volumes pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos, e foi reeditado em 1980 pela Associação dos Arquitectos.

não chega a tomar posse do cargo para que foi eleito. Sob a complacência e a expectativa de Arantes de Oliveira, Ministro das Obras Públicas de Salazar, o Inquérito veio então a decorrer entre os anos de 1955 e 1960. Foi pela primeira vez editado em livro pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos em 1961, composto por dois volumes, com o título *Arquitectura Popular em Portugal*.

Fernando Távora, sendo responsável pela equipa da região do Minho, contava por essa altura com a colaboração próxima do seu aluno e amigo Álvaro Siza Vieira, já na fase final do curso de arquitetura, e que em 1953 havia já participado como colaborador de Távora no projeto do *Mercado da Vila da Feira* (1953 – 1959).

Em 1956 participa como membro do CIAM X em Dubrovnik, e em 1960, com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, faz uma viagem sabática de 4 meses por vários países à volta do mundo, entre 13 de Fevereiro e 12 de Junho, viagem que viria a causar forte impacto na sua carreira como arquiteto e pedagogo. Em 1962, edita o livro *Da Organização do Espaço*, corolário de um conjunto de textos que escreveu e compilou, para a sua prova de dissertação do concurso para professor da ESBAP (Escola Superior das Belas Artes do Porto).

A propósito destes textos, o primeiro escrito em 1945 recorde-se que Fernando Távora ainda estudante, treze anos mais novo que Keil do Amaral, dava sinais de uma certa inquietação no que respeita à temática da “Casa Portuguesa” e esboça os traços

gerais do que viria a considerar como uma via alternativa aos fundamentos funcionalistas de vocação internacional. Com 22 anos de idade, demonstrava já uma grande maturidade e consciência no plano teórico, ao preocupar-se com este tema algo recorrente, mas sempre pertinente e assaz cultural, tão ciosamente propalado por Raul Lino e pelo regime político de então, apostados na criação de uma nova linguagem arquitetónica, identitária da “Casa Portuguesa”.

Como dissemos, esta tema já anteriormente trabalhado por Raul Lino, em reação ao *desenraizado modernismo* que não subscrevia e desta forma classificava, orientava-se segundo uma perspetiva vincadamente nacionalista que defendia e apadrinhava. Louve-se ainda assim os seus esforços, naturalmente bem-intencionados, que no pioneirismo da sua investigação o levou, a ele e a um amigo, a percorrer de bicicleta algumas regiões do sul de Portugal, em busca dos argumentos fundadores dessa almejada identidade. Raul Lino buscava determinadamente uma espécie de identidade ou matriz da arquitetura nacional, que naturalmente variava de região para região, mas que teimosamente o impelia no sentido e reforço de uma sintaxe “Popular”. Essas variações tipológicas, de expressão genuinamente populares, prendiam-se necessariamente com questões tão simples como as de ordem geográfica, de natureza climática e topológica, de disponibilidade de materiais autóctones de construção, com razões socioculturais, históricas e outras.

Em 1947, precocemente, Fernando Távora publica o ensaio “*O Problema da Casa Portuguesa*”⁹, versão revista e aumentada do original divulgado dois anos antes com o mesmo título, pela revista *Aleo* de 10 de Novembro de 1945. Esse ano determinará em larga medida o seu percurso profissional e aos vinte e dois anos de idade começava por colocar o acento tónico numa polémica que durava já desde o último quartel do Século XIX, quando um arrebatador e saudosista romantismo, turvo de emoção, tudo dominou desde a literatura às artes, trazendo à liça do debate

⁹ Ensaio em que Fernando Távora se debruça sobre a questão da casa tradicional portuguesa, segundo uma perspetiva próxima do pensamento moderno. Nesta publicação o arquiteto rejeita quaisquer visões associadas ou defendidas pelo regime do Estado Novo - que buscava uma imagem da Casa Portuguesa, como símbolo de identidade nacional, ou de Raul Lino (1879 - 1974) que trabalhou com o arquiteto alemão Albrecht Haupt entre 1893 e 1897. Com o regresso de Raul Lino a Portugal em 1897, onde construiu uma brilhante carreira de mais de 700 obras, - como a *Casa dos Patudos* (1904), a *Casa da Quinta da Comenda* (1909), a *Casa do Cipreste* (1912), a *Casa de Santa Maria* (1918), *O Cinema Tivoli* (1925) a *Casa dos Penedos* (1922) entre outras - desde logo se debruçou sobre o estudo e identidade da casa portuguesa. Sobre esta matéria escreveu e publicou vários livros como *A casa portuguesa* (1929), *Casas portuguesas* (1933), *L'évolution de l'architecture domestique au Portugal* (1937). Embora não sendo porta-voz do regime político do Estado Novo, - implantado em 1928, por António de Oliveira Salazar - Lino promovia um discurso que a este muito aproveitava.

arquitetónico nacional o delicado tema da “casa à antiga portuguesa”. Neste ensaio, em que valoriza a importância da história e da tradição, Távora procura reinventar uma nova ordem. “*Tudo havia que fazer de novo começando pelo princípio*”¹⁰, e aponta com extraordinária lucidez um conjunto de reflexões e argumentos que chamam a atenção para a importância social do arquiteto na compreensão e análise dos aspetos mais antropológicos, históricos, morfológicos e todos quanto sejam “*fundamentais no estudo do meio português, condicionando toda a arquitectura que dentro da “verdade portuguesa” pretenda edificar-se*”¹¹ e em tudo o que o texto encerra, esta não é mais que uma “*uma afirmação simples e frontal de fidelidade ao movimento moderno*”¹².

Esta reflexão, fundada na observação da casa popular portuguesa, tem o virtuosismo de aí podermos colher, segundo Fernando Távora, “*grandes lições quando devidamente estudada, pois ela é a mais simples e mais funcional*”¹³. Mas a apologética da importância da história e da tradição não o deixa de modo algum ignorar a importância que deve ter a arquitetura moderna na produção nacional, “*a única arquitectura que podemos fazer sinceramente*”¹⁴, tal era a sua admiração pela obra de Le Corbusier, Gropius, e de outros importantes arquitetos modernos. Desta forma, Távora alerta como imperativo a necessidade de por termo à “*mentira arquitectónica*”¹⁵, consubstanciada num conjunto de características tidas como de cariz estritamente nacional, e que pretendiam, à sua maneira, traduzir a “casa portuguesa”. Como defendeu, “*um estilo nasce do povo e da terra com a naturalidade de uma flor, e povo e terra encontram-se presentes no estilo que criaram em muitas gerações – mas também de raiz epistemológica – Daí que na verdadeira arquitectura tudo tenha uma razão e a presença e a forma que qualquer elemento possam justificar-se pelo serviço, digamos,*

¹⁰ TÁVORA, Fernando, *O Problema da Casa Portuguesa*. Cadernos de Arquitetura nº1, Editorial Organizações, Lisboa, 1947, versão revista e aumentada, publicada pelo autor na revista *Aleo* S. 4, Ano 4,9, 1945. p. 10, in TOSTÕES, Ana, *Os Verdes Anos na Arquitetura Portuguesa dos Anos 50*, FAUP Publicações, Porto, 1997, p. 29.

¹¹ TOSTÕES, Ana, *Os Verdes Anos na Arquitetura Portuguesa dos Anos 50*, FAUP Publicações, Porto, 1997, p. 29.

¹² TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisboa, 1993, p 18.

¹³ TÁVORA, Fernando, *O Problema da Casa Portuguesa*. Cadernos de Arquitetura nº1, Editorial Organizações, Lisboa, 1947, p.11.

¹⁴ TÁVORA, Fernando, *Ibidem*, p4.

¹⁵ TÁVORA, Fernando, *O Problema da Casa Portuguesa: Semanário Aleo* S. 4, Ano 4, 9, 1945. p. 10, in BANDEIRINHA, José António, *Fernando Távora, Modernidade Permanente*, ACA (Associação Casa da Arquitetura), Matosinhos, 2012, p13.

*que ele presta no conjunto da edificação*¹⁶”, o que denota também, em contraste com a sua fidelidade ao movimento moderno, uma grande lucidez e apego às questões mais tectónicas da nossa arquitetura tradicional.

Com origem numa família aristocrata e conservadora, com raízes no norte e centro do país, a sua ascendência aristocrática partilha certas afinidades com o seu colega Keil do Amaral¹⁷ (1910-1975), também oriundo de uma certa aristocracia, tal como as memórias por ambos vividas nas recônditas terras do norte e centro de Portugal, do Portugal profundo de meados do século XX. Em comum considere-se ainda a cuidada educação que tiveram e o elevado grau cultural que possuíam, bem como a figura comum que a ambos unia, o arquiteto Carlos Ramos, com quem Keil, trabalhou, que o motivou e *”o instruiu” na necessidade de ser moderno” e com quem “aprendeu a amar a arquitectura; a procurar servi-la, e os fins que ela serve em vez de se servir dela.”*¹⁸ Estas foram por certo razões bastantes e suficientes para que as reflexões destes dois discípulos de Carlos Ramos concorressem decisivamente para uma efetiva mudança de paradigma. A prová-lo está o longo e aturado processo de levantamento da nossa arquitetura popular, processo que definitivamente os uniu, no *Inquérito à Arquitetura Popular Portuguesa*, processo que relançou o debate em torno da disciplina e que esteve por certo na *“base do desenvolvimento da futura produção “teórica” e arquitectónica nacional.”*¹⁹

Por razões afetivas e de identidade, ao mesmo tempo que Keil na região das Beiras, Fernando Távora liderou uma equipa de investigação na região do Minho, o seu querido Minho como a este habitualmente se referia, cuja área de estudo e levantamento se estendia até à região de Aveiro.

No horizonte de ambos o objeto primordial da análise era o mesmo, mas *“ao contrário de Keil do Amaral Távora aproxima-se mais do contexto, falando claramente da arquitetura moderna”*²⁰ e desvia-se da visão culturalista do seu colega mais velho.

¹⁶ TÁVORA, Fernando, *Ibidem*, p13.

¹⁷ Francisco Keil do Amaral, nasceu em Lisboa a 28 de Abril de 1910. É filho de Francisco Coelho do Amaral Reis, visconde de Pedralva, e de Guida Maria Josefina Cinatti Keil, filha de Alfredo Keil e neta de Giuseppe Cinatti. A sua mãe foi filha do pintor Alfredo Keil, de ascendência alemã, e neta do arquiteto e cenógrafo italiano, Giuseppe Cinatti.

¹⁸ BANDEIRINHA, José António, *Keil do Amaral: Obras de Arquitetura na Beira, Regionalismo e Modernidade*, Edições Argumentum (1ª edição), Lisboa 2010, p.21.

¹⁹ TOSTÕES, Ana, *Op. Cit.*, p. 50.

²⁰ TOSTÕES, Ana, *Ibidem*, p. 29.

Távora, de formação modernista, foi sem dúvida o mais novo dos arquitetos das gerações que o precederam, aquele que mais precocemente se debruçou sobre a temática da “Casa Portuguesa”. A partir dela ensaiou novas formulações, fugindo ao cânone, permitindo-se a leituras mais pessoais e recuperando aspetos importantes do léxico vernacular. E “*sem negar o valor da tradição, a sua posição é anti-académica na medida em que não aceita a codificação da ortodoxia do movimento moderno, as regras fixas e intocáveis*”²¹, noção aliás muito discutida nos CIAM do pós- guerra e que abriu diferentes linhas de pensamento, responsáveis pelas cisões que mais tarde se vieram a verificar. Aderindo com frontalidade a esse debate, apela para a importância da história, tal como a aprendeu com Arão de Lacerda²², pois esta “*vale na medida em que pode resolver os problemas do presente e na medida em que se torna um auxiliar e não uma obsessão*”²³. A sua condição aristocrática e humanista, vincadamente marcada pela importância da história, leva Alexandre Alves Costa²⁴ (1939), a afirmar que “*sendo “lições de história” os projetos de Távora, assumem-se também, como lições de utilidade da presença da história, sem que isso se traduza em instrumentalização, mas sem que tão pouco se assuma como mera ilustração*”²⁵ Távora, certo da importância da história, imbuído como sempre por um espírito humanista, busca uma arquitetura mais identitária e genuína, que responda às necessidades do quotidiano, sem preocupação de estilo ou género, e que agora “*parece retomar, com um sentido mais erudito, a apologética de Keil*”²⁶. Não é ao acaso que Keil refere, em termos elogiosos, as eloquentes e cultas reflexões do seu colega mais jovem, inscritas na memória descritiva do projeto da Escola do Cedro (1957-1961). Nesse texto Távora desmistifica quaisquer visões elitistas sobre a disciplina e escreve: - “*acreditei então que a arquitetura era*

²¹ TOSTÕES, Ana, Ibidem. p 178.

²² Aarão Soeiro Moreira de Lacerda (1890 – 1947), escritor e professor na Faculdade de Letras e Escola de Belas Artes do Porto (1890 – 1947). Em 1939 foi nomeado diretor desta instituição e mais tarde presidente do conselho escolar.

²³ Revista *Arquitetura* 3ª Série, nº 123, Outubro 1971 p.150. Ver também TOSTÕES, Ana, Ibidem, p. 179.

²⁴ Alexandre Vieira Pinto Alves Costa (1939), arquiteto e professor catedrático jubilado da Universidade do Porto. Em 1979 fez parte da Comissão Instaladora da FAUP (Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto). Nesta instituição desempenhou os cargos de Presidente do Conselho Diretivo e de Presidente do Conselho Científico e dirigiu o 1.º Programa de Doutoramento em Arquitetura. Foi ainda membro da comissão instaladora dos cursos de arquitetura da Universidade de Coimbra e da Universidade do Minho, em 1988 e 1997 respetivamente. Tem ainda artigos publicados nas revistas, *Lótus International*, *Casabella*, *Domus*, *9H*, *Architecti*, *Wonen Tabk*, e *Jornal Arquitetos*, entre outros.

²⁵ COSTA, Alexandre Alves, *Legenda para um Desenho de Nadir Afonso*, in TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisboa, 1993, p. 19.

²⁶ TOSTÕES, Ana, *Op. Cit.*, p. 179.

sobretudo um acontecimento como tantos outros que preenchem a vida dos homens e, como todos eles, sujeita às contingências que a mesma vida implica²⁷.” Keil refere aliás, várias vezes, Fernando Távora como “o autor entre os revisionistas mais sólidos, sérios e querentes da arquitetura portuguesa contemporânea”.²⁸ Note-se neste reconhecimento a admiração e o indisfarçável desejo de Keil em “realizar a passagem de testemunho ao jovem que nos finais dos anos 40, como ele, levantara *“O Problema da Casa Portuguesa e que nos finais de 50 se aproximava com outro sentido da contemporaneidade e da relação entre “a arquitetura e a vida.”*”²⁹ Como recordava Fernando Távora, e pelo que poderemos adiantar, a temática da casa portuguesa na obra de Raul Lino, dada a conhecer pelo de seu pai “que tinha alguns livros dele e que o admirava como sendo o máximo do que era possível fazer naquela época”³⁰, esteve muito presente na sua educação, até porque na casa paterna “a arte moderna era considerada como uma coisa incrível e a arte nova nem pensar nisso”³¹. Logo a conciliação de interesses entre inovação e classicismo, que Fernando Távora viria mais tarde a procurar, não fazia parte da herança familiar, como essas influências culturais não faziam igualmente adivinhar um futuro ligado à arquitetura, embora estivessem latentes no jovem Fernando Távora. Como este relatava, segundo um artigo publicado no *Correio do Porto*, em 15 de Janeiro de 2011: - “Comecei [desde cedo] a procurar compreender as coisas. Já com doze anos, tinha uma casa no Minho que tinha uma torre e uma casa no Sul horizontal, que já não tinha torre. Tudo isso me prendeu à razão das coisas e eu observo muito as pessoas. [Estou atento e, portanto, isso dá às coisas que eu tenho feito uma certa identidade]”³²

6.2. A “Casa sobre o Mar”: 1950 – 1952

Em 1941 o seu pai, homem conservador e defensor de uma estética clássica, a contragosto e resignado, vê o filho inscrever-se na Escola de Belas Artes do Porto.

²⁷ Fernando Távora, *Memória Descritiva da Escola Primária da Quinta do Cedro, Porto, 1961*, citado por BANDEIRINHA, José António, *Fernando Távora, Modernidade Permanente*, ACA (Associação Casa da Arquitetura), Matosinhos, 2012, p20.

²⁸ TOSTÕES, Ana, *Op. Cit.*, p. 179.

²⁹ TOSTÕES, Ana, *Ibidem*.

³⁰ Fernando Távora citado por COELHO, Paulo, *Coleção Arquitetos Portugueses – Fernando Távora*, Editora Quidnovi, Novembro 2011, p.18.

³¹ Fernando Távora citado por COELHO, Paulo, *Ibidem*.

³² Fernando Távora in *Correio do Porto*, <http://www.correiodoportop.pt/cultura/casa-de-ofir-em-estado-de-degradacao>

Preferia-o certamente engenheiro e não um artista, dos quais tinha uma opinião muito reservada, como nos conta Fernando Távora.³³

Como já antes foi dito, aos dezoito anos entra na Escola de Belas Artes do Porto, onde pouco depois optou pelo curso de arquitetura, decisão melhor aceite pelo pai. De início Távora sentiu alguma estranheza com a opção que tomada, mas rapidamente percebeu os novos horizontes que se abriam diante de si. Como referiu alguns anos mais tarde: “*entrei para a escola enamorado pela Vénus de Milo e sai fascinado pelo Picasso*”³⁴. Entusiasmado, fez o seu percurso académico conduzido pela sábia personalidade de mestre Ramos, que a partir de dos anos 40 “*moldou culturalmente toda uma geração disposta a aceitar outros horizontes*”³⁵. Ao longo desse percurso académico Fernando Távora colhe ensinamentos bastantes e formula conceitos. Apesar disso, não parecem suficientes e não lhe permitem, no imediato, traduzir através do desenho, e eficazmente, o domínio disciplinar que intelectualmente possuía. A esforçada tentativa de aplicar esses conhecimentos está bem patente na sua prova final de curso, o CODA (Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto), com o projeto da *Casa Sobre o Mar* (1950 – 1952) na Foz do Douro, no Porto. Aqui são ensaiadas consentidas aproximações ao ideário Corbusiano, como se pode perceber pelo desenho à mão levantada do solário da cobertura, que lembra a obra de Poissy, a *Ville Savoie* (1928), ou de forma menos clara, hipotéticas ou inconscientes referências a outros mestres como Mies van der Rohe e à *Casa Tugendhat* (1928-1930), ou a Marcel Breuer e à casa de New Canaan (1947-1948). Assim o pensamos se atendermos à relação de proporções que destas obras parece retirar. Notamos até a eventual influência do desenho da varanda da *Casa Breuer II*, que igualmente recria na *Casa sobre o Mar*. Podíamos ainda arriscar indelévelas referências a Gropius e à sua casa de família em

³³ Fernando Távora, em entrevista à RTP (Radio Televisão Portuguesa) no ano 2001, contava que a pedido do seu pai finalizou o curso geral dos liceus para poder concorrer à Faculdade de Engenharia, como aconteceu. Contudo de igual modo o fez para a Escola de Belas Artes. Por esses tempos podia-se concorrer ao curso de arquitetura apenas com o quinto ano dos liceus. Mesmo querendo agradar ao pai comunicou-lhe que a sua verdadeira vontade era fazer arquitetura e por fim a sua vontade prevaleceu. Sobre este tipo de preconceito social, que existia à época, e pelo qual o seu pai pugnava, conduziu frequentemente a situações caricatas. Segundo nos conta, depois de já ser arquiteto, algumas vezes o tratavam insistentemente por engenheiro. Era o caso de um vizinho comerciante, onde por vezes fazia compras. Um dia Távora interpelou-o e lembrou-lhe que não era engenheiro mas arquiteto. A resposta foi pronta: - “*Eu sei, eu sei,... porque eu tenho muita consideração por vossa excelência...!*”, in <http://www.rtp.pt/arquivo/?article=687&tm=22&visual=4>

³⁴ Fernando Távora citado por COELHO, Paulo, *Op. Cit.*, p 13.

³⁵ ACCIAIUOLI, Margarida: *Os Anos 40 em Portugal. O País, O Regime e as Artes. “Restauração” e “Celebração”*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, FCSH – UNL, Lisboa, 1991, p.636.

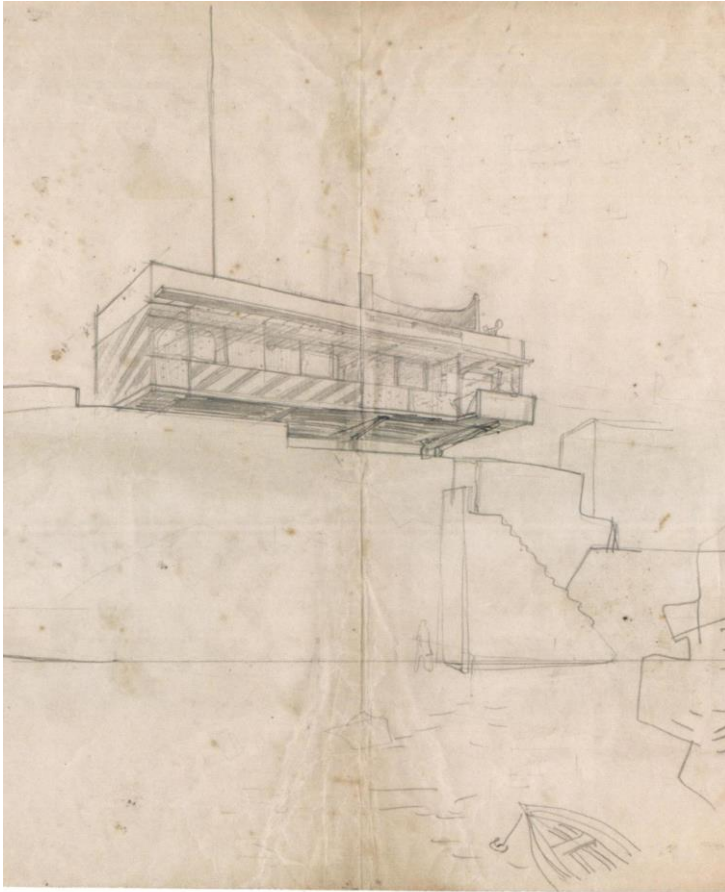


Fig. 6.5 – TAVORA, Fernando, *Casa sobre o Mar*, Porto, 1950/52. Perspetiva à mão levantada. H43cmxL50,5cm. FIMS/FT/F1-0002. (Fundação Instituto Arquiteto José Marques da Silva/Acervo, Fernando Távora). Atenda-se na varanda que se projeta sobre o mar idêntica à da *Casa Breuer II*.

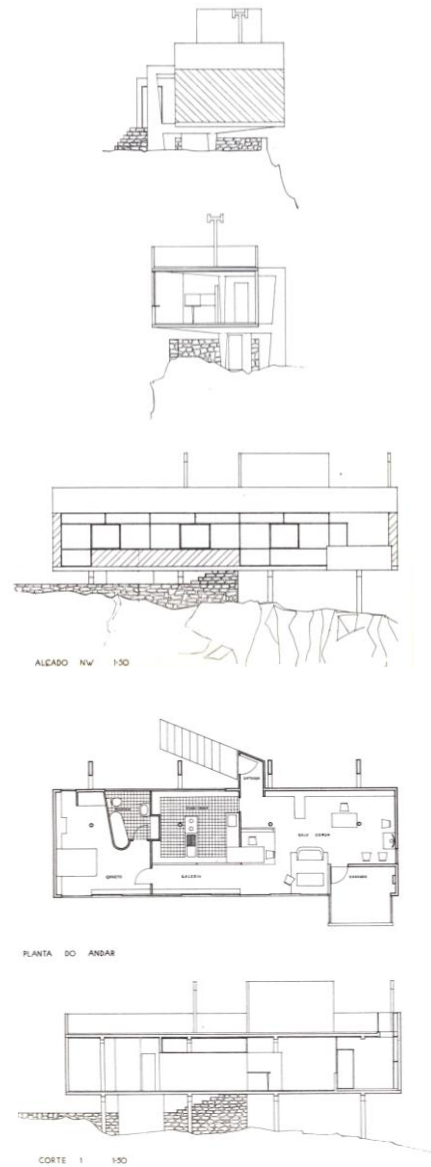
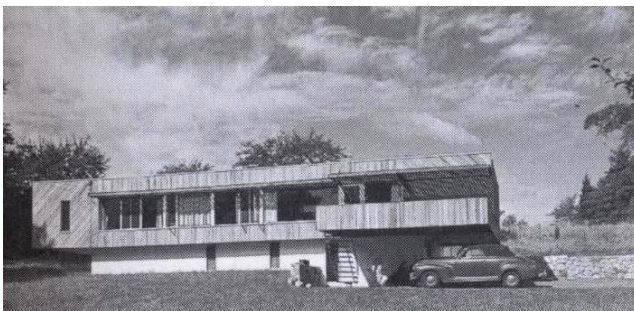


Fig. 6.6 – TÁVORA, Fernando, *Casa sobre o Mar*, Porto, 1950/52. Alçado NE, Corte, Alçado NW, Planta do andar, Corte 1. Desenhos sem escala.

Fig. 6.7 – ROHE, Mies van der, *Casa Tugendhat*, Brno, Republica Checa, 1928/30.

Fig. 6.8 – BREUER, Marcel, *Casa Breuer II*, New Canaan, Connecticut, USA, 1947/48.

Lincoln³⁶ (1937-1938), em Massachusetts. Como já dito anteriormente no capítulo IV, Carlos Ramos deu a conhecer Gropius e a Bahaus aos seus alunos, entre os quais Fernando Távora.

Esta casa, do CODA, refletia em certa medida o pensamento do CIAM de Hoddesson em 1951 “*acerca de uma arquitetura moderna sensível a valores e formas locais*”³⁷. Como podemos verificar neste projeto finalizado em 1952, Távora manifesta já uma visão verdadeiramente racionalista colada ao mais genuíno modernismo, ao balançar a casa sobre o mar, com pilotis, é claro, numa épica evocação da importância da relação da arquitetura com os sítios, noção que importava explorar. Poder-se-ia ainda alegar certas afinidades com o *Brazil Builds*³⁸, ou na opinião de Keneth Frampton com o Racionalismo Italiano, e a casa *Sul Lago* de Giuseppe Terragni³⁹

Somos ainda a acrescentar que tendo Távora, desde cedo, conhecido a obra de Raul Lino, por intermédio do seu pai, como afirmava, admitimos por hipótese que isso o possa ter levado a cruzar-se com uma casa que este arquiteto fez sobre uma arriba, frente ao mar, na região de Sintra. Falamos da *Casa Branca* ou *Casa do Marco* (1920), nas Azenhas do Mar, projetada e construída por Raul Lino para sua residência de férias. Obviamente que essa eventualidade, por hipótese, nada teria a ver com a busca de uma linguagem, mas talvez com o fascínio do sítio como conceito ou noção de lugar. Noção que por certo o vinha já preocupando e que neste exercício permitia enfatizar melhor a relação do seu objeto arquitetónico com o lugar e a paisagem.

Neste trabalho académico de perfil marcadamente modernista, Távora utiliza o azulejo nacional como revestimento das fachadas. É natural que esta aplicação, fosse entendida como suficiente para imprimir um cunho mais “regionalista” a esta obra,

³⁶ Após ter abandonado a Alemanha, fugido ao regime Nazi, residiu com a família em Londres durante três anos, ao fim dos quais aceitou o convite para lecionar na Universidade americana de Harvard. Em 1937 desenhou a sua casa de família que construiu um ano depois em Baker Bridge road, nº68, Lincoln, Massachusetts. Além de construir esta casa para morada própria, aonde viveu até à sua morte em 1969, Gropius fê-lo também com o objetivo de a tornar num caso de estudo para os seus alunos e mostrar-lhes como a arquitetura moderna se podia integrar na paisagem americana.

³⁷ TRIGUEIROS, Luiz, *Op. Cit.*, p.26.

³⁸ Exposição realizada pelo Moma de Nova Iorque entre 13 de Janeiro a 28 de Fevereiro de 1943, sobre a arquitetura Moderna Brasileira das décadas de trinta e quarenta do século XX, que deu origem à publicação do livro *Brazil Builds* de Philip Goodwin autor e mentor da exposição. Esta mostra de arquitetura brasileira Moderna, deste período, percorreu ainda entre 1943 e 1945 um conjunto de cidades da América do Norte, tais como Boston, Filadélfia, São Francisco, Pittsburgh, Toronto e Cidade do México, entre as principais, tendo sido também apresentada em Londres. No Brasil, foi exposta no Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Santos, Belo Horizonte, Campinas, Curitiba, Florianópolis, e Jundiaí.

³⁹ FRAMPTON, Kenneth, *Search of a Laconic Line: a note on the school of Porto – A casa Sobre o Mar*, in TRIGUEIROS, Luiz, *Op. Cit.*, p.26.

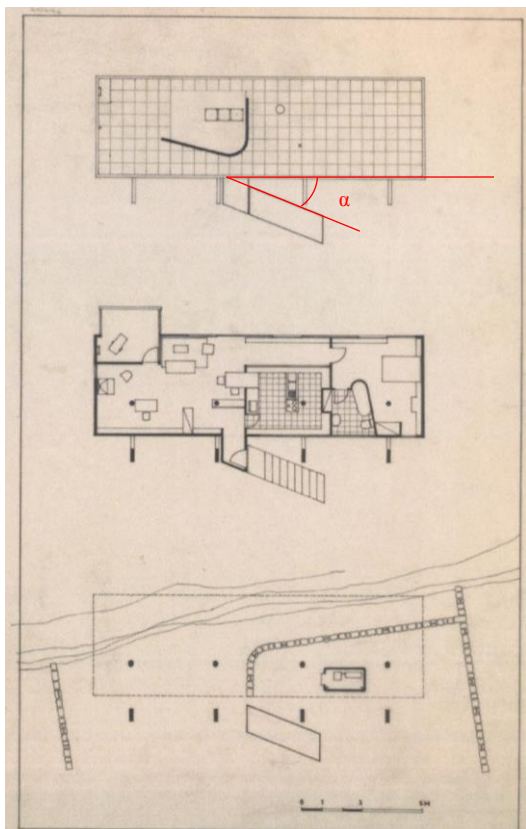


Fig. 6.9 – TÁVORA, Fernando, *Casa sobre o Mar*, Porto, 1950/52. Plantas s.d.. H46,5cm x 33,5cm. FIMS/FT/F1-0004. (Fundação Instituto Arquiteto José Marques da Silva/Acervo, Fernando Távora).

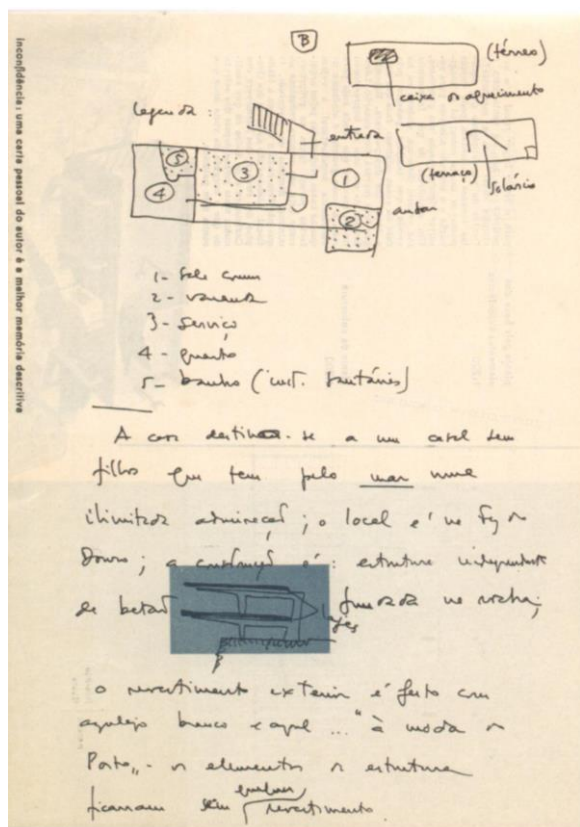


Fig. 6.10 – TÁVORA, Fernando, *Casa sobre o Mar*, Porto, 1950/52. Anotações, s.d.. H27cm x L21cm. In *Arquitetura Portuguesa e cerâmica e edificação*, 3 e 4, Abril 1953, p.19.

“A casa destina-se a um casal sem filhos que tem pelo mar uma ilimitada admiração; o local é na Foz do Douro; a construção é: estrutura independente de betão fundada na rocha. O revestimento exterior é feito com azulejo branco e azul... à moda do Porto” – os elementos da estrutura ficaram sem qualquer revestimento.”

Atenda-se na configuração do acesso em diagonal à habitação, planimetricamente idêntico ao da Casa Gropius, em ambos os casos fazendo um ângulo agudo com uma amplitude de aproximadamente 20°. Refira-se ainda a preocupação de Távora com a implantação dos diversos muros de pedra rústica, semelhantes ao muro que Gropius adota no alçado Sul da sua casa. A existência destes muros e a sua rusticidade, patentes nas figuras seguintes, revelam para além de naturais zonamentos, ou contenção de plataformas, preocupações de proteção e criação de “ancoramentos” da casa ao lugar, à semelhança do que fizeram Mies na *Casa Tugendhat*, Gropius na casa de Lincoln, Breuer na casa de New Canaan, onde sobressai a varanda ou até Raul Lino na sua casa de férias sobre o mar.

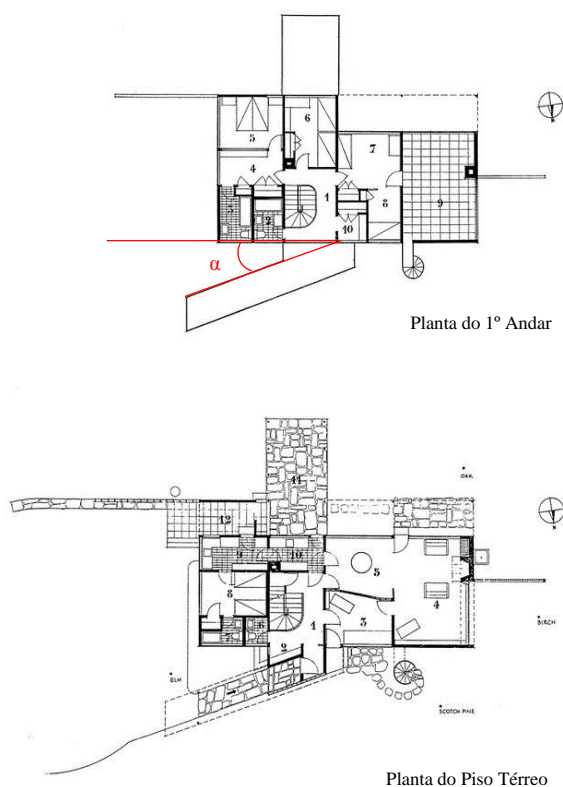


Fig. 6.11 – GROPIUS, Walter, *Casa Gropius*, Lincoln, Massachusetts, USA, 1937/41. Plantas do Piso Térreo e 1º andar, sem escala.



Fig. 6.12 – TÁVORA, Fernando, *Casa sobre o Mar*, Porto, 1950/52. Desenho de Fernando Távora realizado para o projeto de fim de curso (CODA, 1952), pintado pelo pintor e arquiteto flaviense Nadir Afonso.



Fig. 6.13 – LINO, Raul, *Casa Branca ou Casa do Marco*, Azenhas do Mar, Sintra, 1920. Também designada pelo autor como “Casita à Beira -Mar”, no livro publicado com o título de “*Casas Portuguesas - apontamentos sobre o arquitectura das casas simples*.” Aguarela do autor do projeto,

desde logo alinhada com o *Estilo Internacional*. Esta primeira tentativa de adequação regionalizada do movimento moderno revela essa pesquisa, mas denota também alguma dificuldade quanto à aplicação teórica de valores culturais locais na sua produção desenhada. Por hipótese, a opção deste tipo de revestimento assim como a geometria escolhida pode, mais uma vez o dizemos, estar relacionada com o conhecimento que sempre teve da obra de Raul Lino, sobretudo se atendermos na proximidade desta composição com o desenho azulejar da pirâmide da *Casa dos Patudos*⁴⁰ (1904-1909), em Alpiarça. Na tentativa da reinterpretação do léxico arquitetónico português, à luz do Movimento Moderno, Távora procurou referências tão díspares como as arquiteturas intemporais do mexicano Luis Barragán, do dinamarquês Jørn Utzon e as suas casas pátio, de Aalto, ou ainda as interpretações vernaculares do espanhol Alejandro de la Sota. Estas reinterpretações da arquitetura moderna que irrompem nos CIAM do pós-guerra, – protagonizadas por figuras como Jacob Bakema, Georgi Candilis, Shadrac Wood, o casal Smithson ou ainda o espanhol Josep Antoní Cordech e o português Amâncio Guedes, entre outros, - irão nas primeiras décadas da segunda metade do

⁴⁰ A *Casa dos Patudos* (1904-1909) localiza-se na Vila de Alpiarça, distrito de Santarém e foi encomendada pelo ilustre político José Mascarenha Relvas (1858-1929), que da varanda da Camara Municipal de Lisboa proclamou a instauração da república em 5 de Outubro de 1910. Esta obra assinala uma nova linguagem desenvolvida pelo arquiteto Raul Lino, que apropriando-se de referências nacionais, lhe imprime um cunho revivalista e nacionalista, fiel à nossa história e tradição construtivas. No seu regresso a Portugal, Raul Lino projeta esta primeira casa, dentro de um certo despojamento decorativo exterior, mas de espaços interiores exuberantes, onde estão muito presentes os paramentos de azulejo à portuguesa. Raul Lino terá sido também o autor do mobiliário desta habitação.

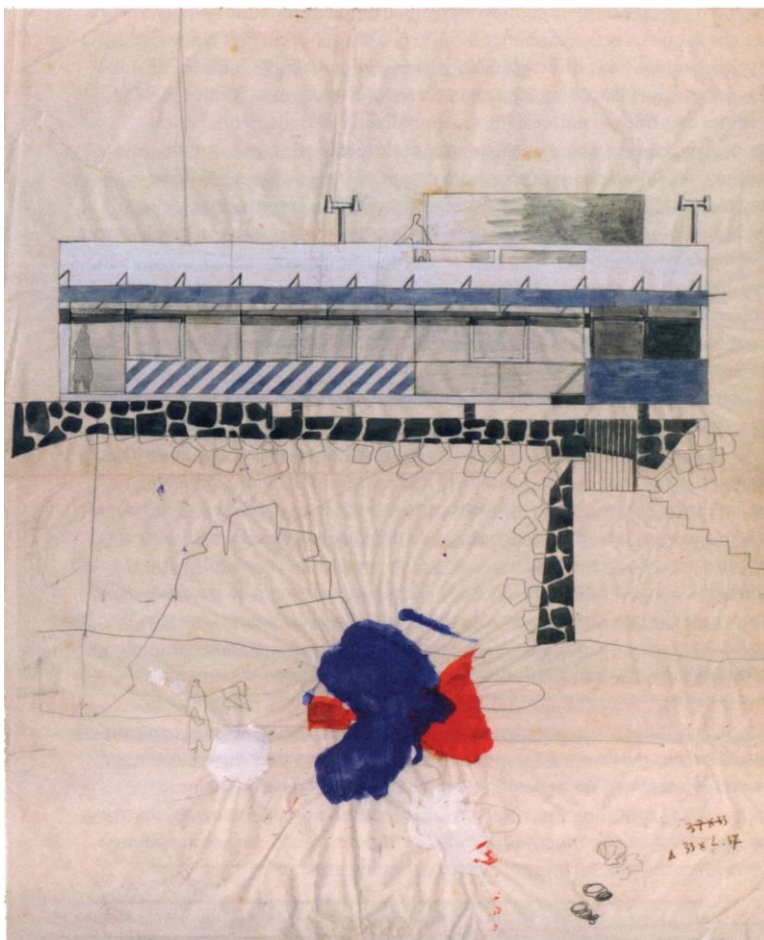


Fig. 6.14 – TÁVORA, Fernando, *Casa sobre o Mar*, Porto, 1950/52. Desenho do autor do projeto. FIMS/FT/F1-0001. (Fundação Instituto Arquiteto José Marques da Silva/Acervo, Fernando Távora).



Fig. 6.15 – LINO, Raul, *Casa dos Patudos*, Alpiarça, Santarém, 1905/09.



Fig. 6.16 – TÁVORA, Fernando, *Casa sobre o Mar*, Porto, 1950/52. Maqueta.

século XX tornar-se num alargado campo de investigação para todos aqueles países então considerados da periferia, que iam da Finlândia ao México passando pelo Brasil, Itália, Espanha e Portugal. Para melhor entendermos o pensamento e método de Fernando Távora, e como os torna operativos, passamos à análise de três obras de referência, que marcaram os primeiros dez anos de atividade do arquiteto, particularmente reveladoras do seu discurso fundacional.

6.3. Mercado da Vila da Feira: 1953–1959

Este mercado, localizado próximo do Castelo de Santa Maria da Feira, encomendado pela Camara Municipal em 1953 a Fernando Távora, implanta-se numa plataforma de cinquenta metros por cinquenta metros, na rua dos Descobrimentos, que desce até ao largo Camões onde se realiza a feira mensal da cidade. Com embasamento em perpiano de granito da região, Távora implanta geometricamente um dos quatro corpos, que compõem o edifício, segundo o alinhamento das construções vizinhas,



Fig. 6.17 – TÁVORA, Fernando, *Mercado da Vila da Feira*, Santa Maria da Feira, 1953/59. Vista aérea desde o Castelo da Vila da Feira.



Fig. 6.18 – TÁVORA, Fernando, *Mercado da Vila da Feira*, Santa Maria da Feira, 1953/59. Vista do pátio do mercado.

criando uma galeria elevada que faz a transição entre o espaço público do passeio e a frente de lojas do mercado. Ligeiramente sobrelevado, este corpo adoça-se à topografia existente, que lhe empresta uma discreta visibilidade, funcionando como “fachada principal” do conjunto edificado. De conceção aberta, esbatendo as fronteiras entre espaço interno e externo, público e privado, esta obra articulada em dois níveis, denuncia já uma configuração próxima do entendimento espacial de algumas das obras de Alvar Aalto e da arquitetura nórdica⁴¹. Como podemos verificar esse conhecimento da arquitetura do norte da Europa, e de Aalto – influente arquiteto moderno, membro dos CIAM, - levou-o mais tarde, em 1962, no livro que escreveu com o título “*Da Organização do Espaço*,”⁴² a falar do diletantismo plástico e do drama formal em que se afundava a arquitetura da sociedade ocidental de então. Por contraponto a essa realidade, nele nos fala do exemplo dos “*países nórdicos que dentro do seu equilibrado clima social e económico, realizam uma arquitectura de síntese dos opostos...tendo em Alvar Aalto o seu melhor representante e que é, porventura, um dos arquitetos mais*

⁴¹ Recorde-se que Siza colaborou com Távora neste projeto, e por essa altura nutria um grande fascínio por Alvar Aalto, que acidentalmente descobriu ao comprar as suas primeiras revistas de arquitetura. Comprou-as instigado pelo seu professor de projeto do terceiro ano, o arquiteto Carlos Ramos, que não o considerava grande aluno, face à falta de referências e cultura arquitetónica. Por essa altura, no escritório de Távora, vivia-se um ambiente de escola-atelier, com a habitual partilha de conhecimentos e informação. Tendo adquirido essas revistas de Aalto, é natural que Siza as divulgasse junto dos seus colegas e de Fernando Távora, e isso tivesse aumentado o interesse deste pela obra do mestre finlandês, que naturalmente conhecia como membro dos CIAM, nos quais Távora participava desde o VIII congresso em Hoddesdon, Inglaterra, 1951.

⁴² Dissertação teórica que escreveu para a prova de professor da Escola Superior de Belas do Porto (ESBAP).

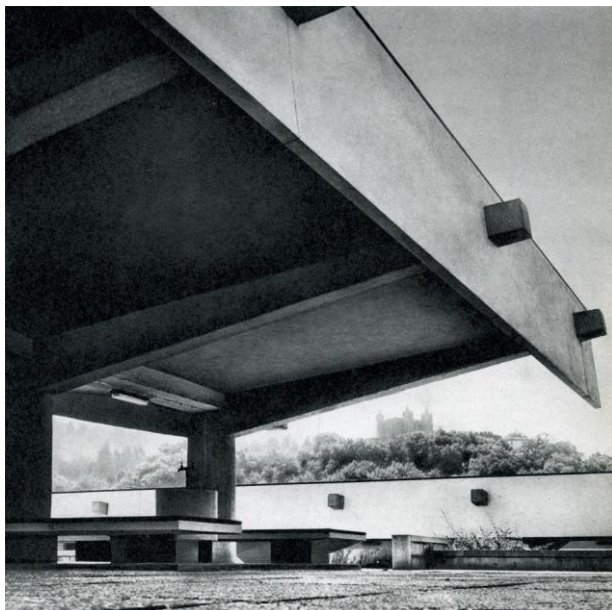


Fig. 6.19 – TÁVORA, Fernando, *Mercado da Vila da Feira*, Santa Maria da Feira, 1953/59. Tetos em vermelho carmim, referência a Le Corbusier.

Fig. 6.20 – TÁVORA, Fernando, *Mercado da Vila da Feira*, Santa Maria da Feira, 1953/59. Estrutura.

actuais e de mais prometedora futuro do nosso mundo.”⁴³ Este mercado organizado em dois níveis funciona como um prolongamento do espaço público, tendo à cota baixa um pátio rodeado pelos outros corpos da construção. Composto por uma fonte e um banco no centro, este pátio evoca uma certa ideia de praça, que lhe está subjacente. O mercado como arquitetura, além de um simples lugar de compra e venda de produtos, funciona ainda como um lugar de encontro, promovendo relações sociais e revelando já latentes preocupações de índole urbanística, matéria que Távora vinha aprofundando, na medida em que considerava a arquitetura e o urbanismo intimamente relacionados. Daqui resulta uma ordem e um espaço organizado, tendo por base uma malha quadrangular estruturante, de um metro por um metro, onde a hibridez dos espaços, urbano e arquitetónico, concorreu para o incremento de um ambiente moderno e ao mesmo tempo tradicional, próprio de lugares como este e próximo da imagem dos espaços abertos das feiras, se bem que esses mais espontâneos e menos organizados. Os pavilhões são cobertos por duas águas suavemente inclinadas para o centro, e os tetos pintados a vermelho carmim, lembram Le Corbusier. Também as laminais que rematam os bordos da cobertura parecem ter a função de brise-soleil e reforçam a ideia de horizontalidade. Também aqui sentimos preocupações de integração com o lugar, pelo modo como explorou a topografia, assumiu alinhamentos e adotou a escala da envolvente. Toda a expressão do mercado, assenta fundamentalmente na opção por este tipo de cobertura e sistema estrutural, em betão à vista, que lembra a arquitetura

⁴³ TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, Edições ESBAP, 1982, p. 42.

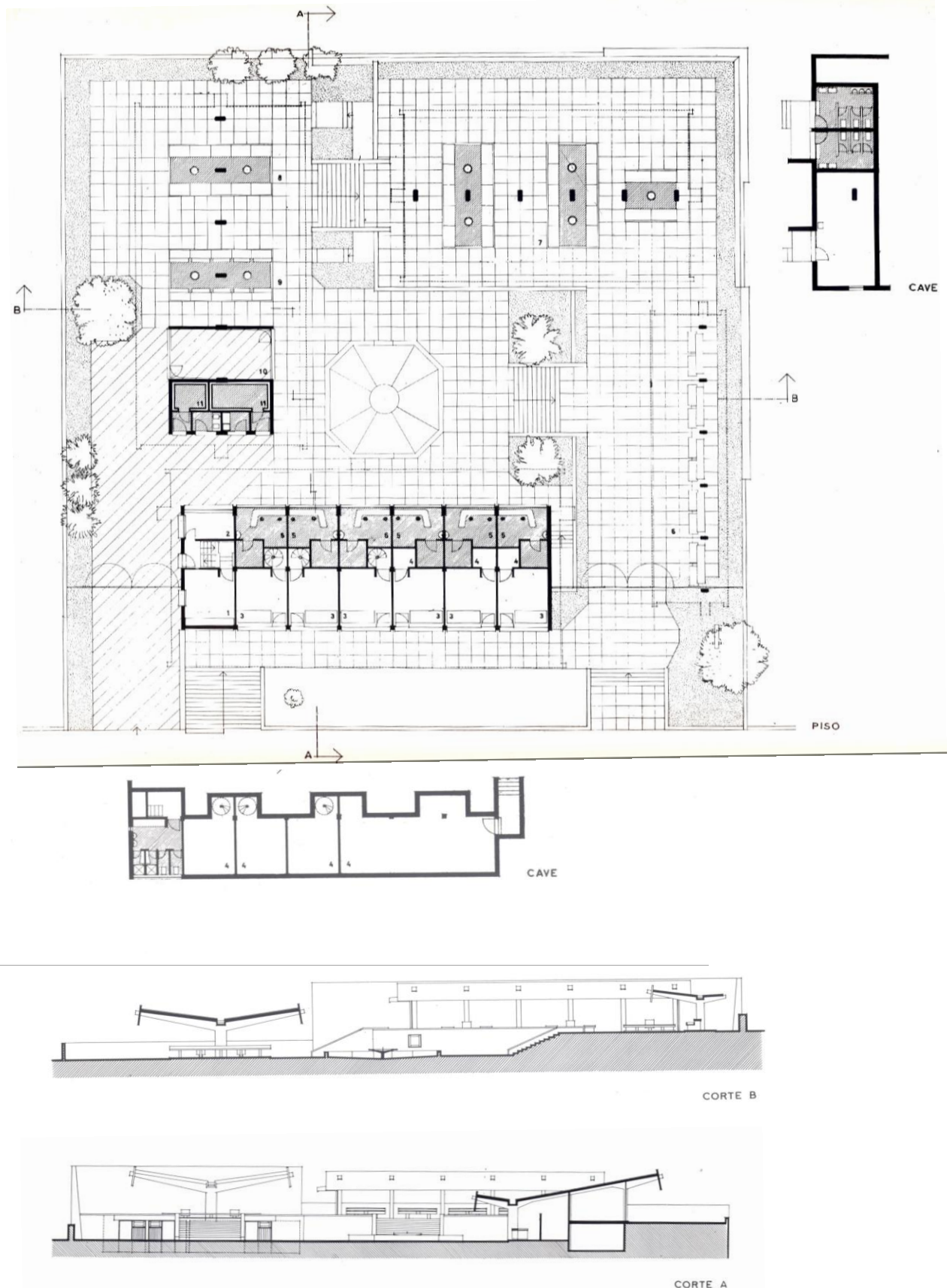


Fig. 6.21 – TÁVORA, Fernando, *Mercado da Vila da Feira*, Santa Maria da Feira, 1953/59. Planta de Piso e da Cave. Desenhos sem escala. Legenda: 1 – Veterinário; 2 – Fiscalização; 3 – Estabelecimento; 4 – Arrecadação; 5 – Talho; 6 – Flores e Frutos; 7 – Hortaliças; 8 – Animais de pena e pelo; 9 – Peixe; 10 – Garagem; 11 – Câmara frigorífica.

Fig. 6.22 – TÁVORA, Fernando, *Mercado da Vila da Feira*, Santa Maria da Feira, 1953/59. Corte B. Desenhos sem escala.

Fig. 6.23 – TÁVORA, Fernando, *Mercado da Vila da Feira*, Santa Maria da Feira, 1953/59. Corte A. Desenhos sem escala.

moderna brasileira de Lúcio Costa e Niemeyer. Em termos funcionais a solução liberta espaço, criando zonamentos sem recurso a paredes, em espaço aberto e contínuo, o que denuncia uma atitude de grande pragmatismo face às necessidades de um programa desta natureza. Aludindo ao tipo de cobertura em “borboleta” e a outros aspetos de linguagem, Ana Tostões admite que “*Fernando Távora no projecto do Mercado da Vila da Feira, parece dar continuidade às bases programáticas lançadas por Januário Godinho em Ovar,*” com o edifício do Mercado de Ovar (1948 - 1955), “*obra de clara inspiração na moderna arquitectura brasileira [...] assinala a produção de sentido mais internacional de mestre Januário Godinho.*”⁴⁴ Podíamos ainda acrescentar que topologicamente Januário Godinho⁴⁵ projetou também um mercado formado por vários corpos que se distribuem em torno de um espaço central aberto, ainda que de geometria irregular, tipo largo ou praça onde se desenvolvem algumas esplanadas. No que respeita à configuração das coberturas, podíamos ainda colocar como hipóteses, alusões subliminares à *Maison Errazuriz* (1930) de Le Corbusier, à *Casa no Jardim do MoMA* (1948 - 1949) de Marcel Breuer, à *Casa Muuratsalo* (1952 – 1953) de Alvar Aalto, ou até à *Casa Ruben* (1948), do arquiteto portuense João Andresen (1929-1967), ou a outros menos conhecidos exemplos bem próprios deste período.

O Mercado da Vila da Feira constituiu assim para Fernando Távora, pela formação modernista e visão humanista que tinha da arquitetura, a primeira grande oportunidade para aplicar na prática as noções “teóricas” ou mais intuitivas que defendia, em larga medida revistas e acrescentadas pela experiência ganha com as várias participações nos CIAM⁴⁶. No congresso de Otterloo Aldo Van Eyck propôs mesmo que “*a noção corrente de espaço e tempo deveria ser substituída pelo conceito mais vital de lugar e ocasião,*”⁴⁷ Távora materializa esta noção ao jogar com a topografia e o pátio interior rebaixado, reforçando a coerência do seu pensamento e que o levou mais tarde, em 1962, a escrever: - “*A obtenção da harmonia do espaço*

⁴⁴ TOSTÕES, Ana, *Op. Cit.*, p.112.

⁴⁵ Januário Godinho (1910 – 1990), natural de Ovar, licenciou-se na EBAP (Escola Belas Artes do Porto) em 1930. Estagiou com o arquiteto Rogério Azevedo (1898-1983), onde projetou uma das mais conhecidas obras da arquitetura moderna portuense, o Mercado do Peixe, em Massarelos, recentemente reabilitado como unidade hoteleira de quatro estrelas. É ainda considerado como uma destacada figura da segunda geração de arquitetos modernistas portugueses, como Keil do Amaral (1910 – 1975) em Lisboa, ou os portuenses Arménio Losa (1908 – 1988) e Viana de Lima (1913 - 1991) no Porto.

⁴⁶ Fernando Távora participou nos quatro últimos CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna), respetivamente nos CIAM: VIII, Hoddesdon - Inglaterra (1951); IX, Aix-en-Provence - França, 1953; X, Dubrovnik - Jugoslávia (1956) e XI, Otterloo - Holanda (1959).

⁴⁷ TRIGUEIROS, Luiz, *Op. Cit.*, p.58.

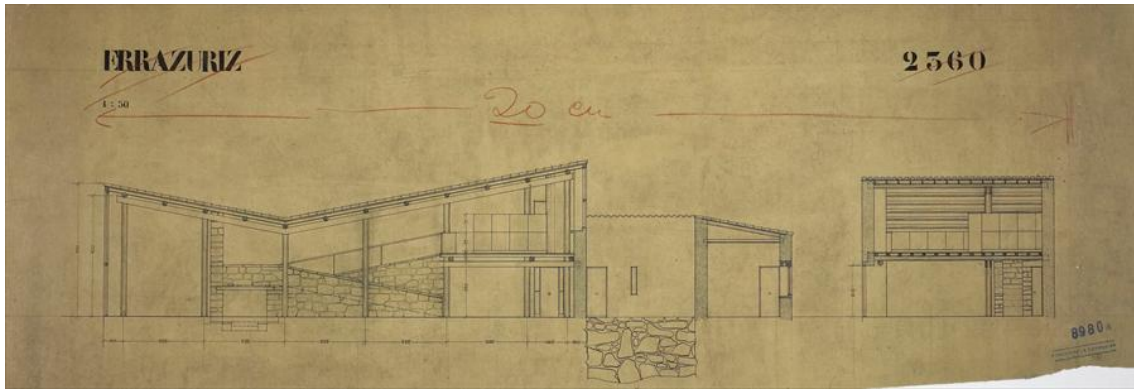


Fig. 6.24 – Le Corbusier, *Maison Errazuriz*, Sans lieu, Chile, 1930. Cortes, sem escala. Desenho da Fundação Le Corbusier.

Fig. 6.25 – GODINHO, Januário, *Mercado de Ovar*, Ovar, 1948. Fachada Sudoeste.



Fig. 6.26 – BREUER, Marcel, *Casa no Jardim do MoMA* Nova Iorque, 1948/49.

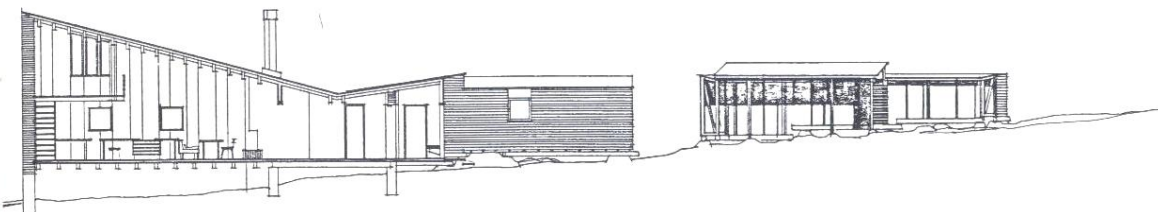


Fig. 6.27 – AALTO, Alvar, *Casa Experimental na Ilha de Muuratsalo*, Finlândia 1952/53. Corte, sem escala.

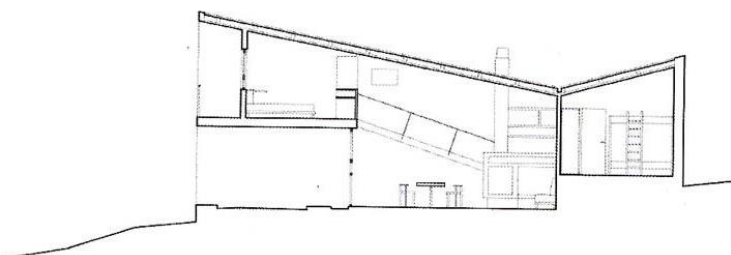


Fig. 6.28 – ANDERSEN, João, *A Casa Ruben A*, Pinhal do Carreço, Viana do Castelo, 1948. Corte, sem escala.

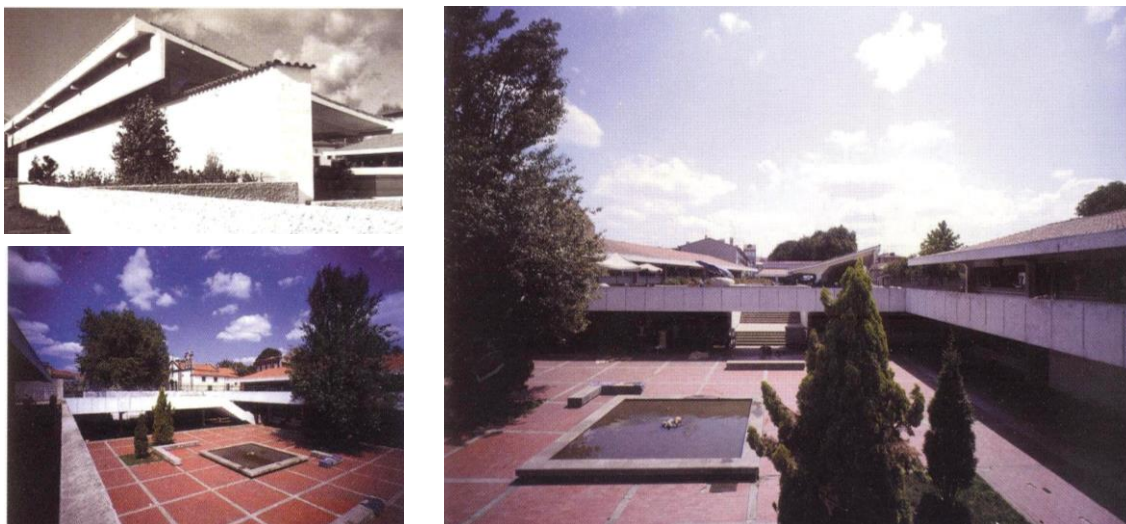


Fig. 6.29 – LOUREIRO, José Carlos, *Mercado Municipal de Barcelos*, Barcelos, 1968 – 1970. Pormenor da pala de ensombramento e vistas interiores do pátio.

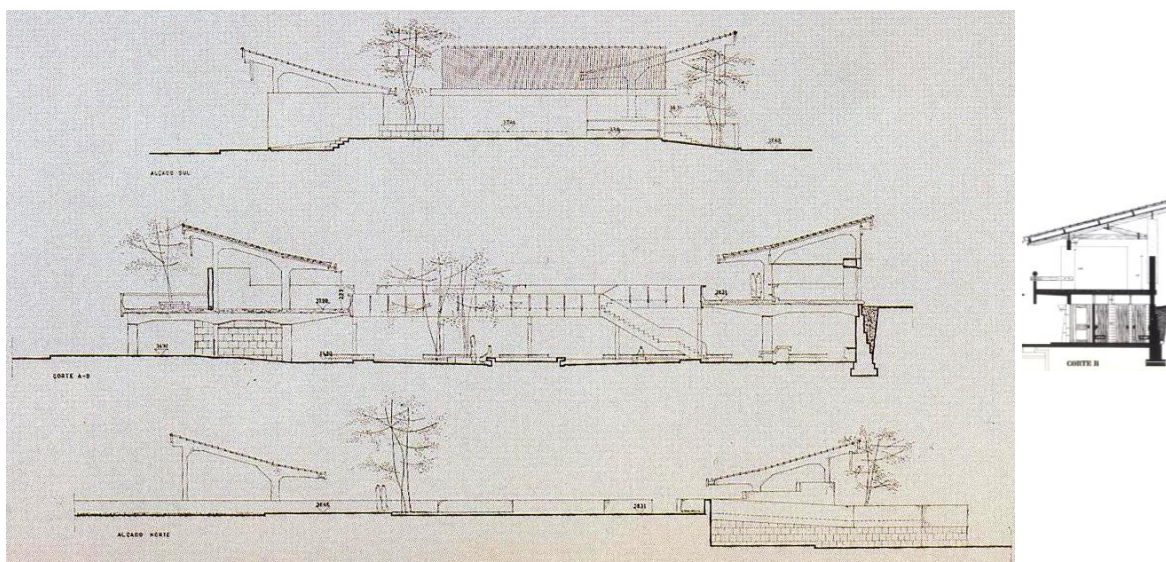


Fig. 6.30 – LOUREIRO, José Carlos, *Mercado Municipal de Barcelos*, Barcelos, 1968 – 1970. Alçado sul, Corte e Alçado Norte.

Fig. 6.31 – TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição – Pavilhão de Ténis*, Leça da Palmeira, 1956/60. Corte transversal.

organizado, resultante afinal da harmonia do homem consigo próprio, com o seu semelhante e com a natureza, será longa e difícil, mas porque a consciência da sua necessidade deverá sobrepor-se a todos os obstáculos, ela deverá constituir um dos mais destacados objectivos do homem contemporâneo.”

Esta obra que está publicada num livro dos CIAM, além desse reconhecimento, marcou sem dúvida um momento importante da nossa arquitetura contemporânea. Ela foi uma obra verdadeiramente representativa de uma ideia de arquitetura moderna portuguesa, teoricamente anunciada em *O Problema da Casa Portuguesa*, deixando espaço a ulteriores reflexões. Entre elas, assim podemos verificar, a influência que exerceu no projeto do *Mercado Municipal de Barcelos* (1968 – 1970), da autoria do

arquiteto José Carlos Loureiro (1925), também ele um nome importante da arquitetura Portuense e antigo membro da organização de arquitetos modernos desta cidade, a ODAM.

No *Mercado de Barcelos*, entre o moderno e o vernacular, José Carlos Loureiro evoca claramente aspetos topológicos semelhantes ao *Mercado da Vila da Feira*, recorrendo também ao tema do pátio rebaixado, de traçado geométrico regular, à fonte central, e à pala de proteção solar da cobertura, onde se pode ler de igual modo o ritmo pontuado da estrutura. Também a configuração dos cortes deste edifício se aproxima aos dos cortes do *Pavilhão de Ténis* da Quinta da Conceição, como podemos comparar.

6.4. Parque Municipal da Quinta da Conceição: 1956 – 1960

Este parque localizado na margem direita do Rio Leça, fronteiro ao porto de Leixões, designado por Quinta da Conceição⁴⁸, constitui um filtro verde entre as vastas áreas residenciais a norte e toda a zona industrial portuária a sul, que ocupa agora uma larga parte da quinta primitiva, antes designada por Quinta da Granja. Ao desenhar este parque, Távora deparou-se com a história ao encontrar alguns resquícios de antigas construções dispersas. Delas salientamos uma capela⁴⁹ dedicada a S. Francisco, tanques de água, chafarizes, insidiosos caminhos, um claustro e fragmentos de um antigo convento Franciscano⁵⁰ abandonado, aí construído em 1481. Távora desde logo

⁴⁸ A Quinta da Conceição, em Leça da Palmeira, deve o seu nome ao antigo convento de Nossa Sra. da Conceição, pertencente à Ordem de São Francisco, que neste local se instalou desde finais do séc. XV e aqui permaneceu durante mais de três séculos. Na sequência da Revolução Liberal do Porto (1820), esta quinta antes designada por Quinta da Granja, pertença do Mosteiro de Leça do Balio, esteve abandonada durante mais de um século. Sendo adquirida 1956 pelo Estado Português para o alargamento do Porto de Leixões, foi concedida a Administração dos Portos do Douro e Leixões, tendo a restante propriedade sido arrendada pela Comissão de Turismo da Camara Municipal de Matosinhos, para a criação do "Parque da Vila" de que se veio a ocupar o arquiteto Fernando Távora (1923 – 2005) com o projeto *do Parque Municipal da Quinta da Conceição* (1956 – 1960). Neste projeto colaborou ainda o arquiteto Siza Vieira (1933), responsável pelo Complexo de Piscinas (1958 – 1965).

⁴⁹ Capela de São Francisco, dedicada ao patrono desta Ordem Religiosa, São Francisco de Assis, onde por uma lápide sepulcral se presume que esteja sepultado Frei João da Póvoa, antigo confessor do rei D. João II, e principal impulsionador da construção do convento. Esta capela construída ou restaurada entre 1743 e 1747 é atribuída ao arquiteto Italiano Nicolau Nasoni, que foi autor de variadíssimas obras entre as quais se destacam a icónica Torre dos Clérigos (1754) no Porto ou nas proximidades da Quinta da Conceição, a Igreja do Senhor de Matosinhos (1743). Este arquiteto que veio para a cidade do Porto em 1725, por responsabilidade do cônego D. Jerónimo de Távora e Noronha Leme e Cernache foi em meados do século XVIII incumbido por este da construção do Palácio do Freixo, um dos mais eloquentes edifícios do Barroco civil português. Por via matrimonial o Palácio passou a estar associado à família dos Távoras desde 1683. Curiosamente a recuperação e restaurado deste palácio e das áreas envolventes (1995 – 2003) foi da responsabilidade do arquiteto Fernando Távora (1923 – 2005).

⁵⁰ O Convento Franciscano, designado por convento de Nossa Sra. da Conceição, foi construído neste lugar em 1481. Ligado à Ordem de S. Francisco este convento esteve primitivamente instalado, desde

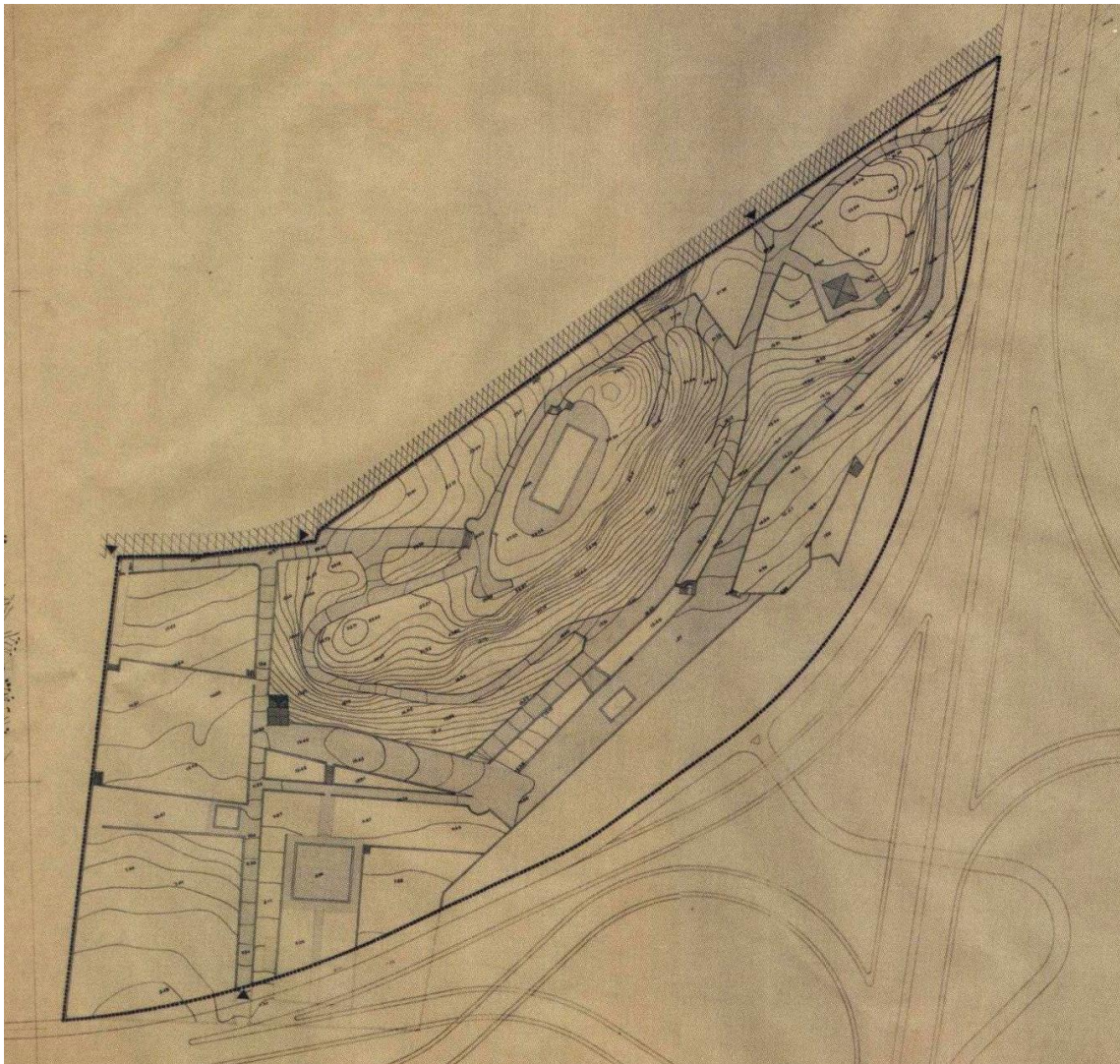


Fig. 6.32 – TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição*, Leça da Palmeira, 1956/60. Planta cadastral, Agosto de 1957. 1:500. H94xL105. FIMS/FT/0107-pd0015.

desenvolve um conjunto de pequenas intervenções com que metodologicamente procura cerzir pré-existências, reconfigurar caminhos antigos, e requalificar espaços e construções residuais, como o antigo claustro do convento. Nesta composição de conjunto, onde projeta algumas obras de raiz como o *Pavilhão de Ténis*, há laivos de antigas memórias e influências, tão díspares que lembram Frank Lloyd Whright e as *Casas Usonian*, Gerrit Rietveld e o neoplasticismo dos painéis da *Casa Schroder*, ou episódicos aspetos do *Palácio de Katsura*, no Japão, ou ainda, por exemplo o expressivo varão de madeira com treze centímetros de diâmetro e com mais de treze metros de cumprimentos que usa na guarda da varanda, - inspirado nas construções de bambu deste palácio, como mais tarde acabou por revelar – obras que

1392, no oratório de S. Clemente das Penhas, junto à capela da Boa Nova - situada cinquenta metros a noroeste da Casa de Chá da Boa Nova (1958 – 1963) projetada pelo arquiteto Siza Vieira.



Fig. 6.33 – TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição*, Leça da Palmeira, 1956/60. Planta com a primeira proposta, Agosto de 1957. 1:500. H94cmxL105cm. FIMS/FT/0107-0001.

teve a oportunidade de conhecer e localmente verificar, quando da viagem de estudo que fez em 1960. Memórias que segundo palavras suas guardam: - “*o Japão de Wright, o México de Barragán que nunca vi, a América de Louis Kahn que conheci.*”⁵¹ Dessa viagem resultam influências como as que o aproximam da arquitetura minimalista de Luís Barragán, perceptíveis na entrada norte da quinta, no pátio vermelho, onde a expressão plástica dos paramentos e a evocação cromática das suas superfícies lembram o grande mestre mexicano.

Importa salientar que em 1960 Fernando Távora fez uma viagem⁵² por vários continentes, patrocinada pela Fundação Calouste Gulbenkian, com o objetivo de visitar

⁵¹ TRIGUEIROS, Luiz, *Op. Cit.*, p.71.

⁵² Viagem Sabática patrocinada pela Fundação Calouste Gulbenkian a partir de uma lista de candidatos apresentada a concurso pelo arquiteto Carlos Ramos – diretor ESBAP (Escola Superior de Belas Artes do Porto) e da qual fazia parte o arquiteto Fernando Távora. Importa igualmente referir que Távora enviou



Fig. 6.34 – TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição*, Leça da Palmeira, 1956/60. Vista do Portal do “Pátio Vermelho”.

algumas obras importantes, de diferentes épocas, e de contactar com algumas escolas americanas no sentido de avaliar outros métodos de ensino.⁵³

Voltando ao “pátio vermelho”, atendamos agora no magnífico portal que se abre sobre a paisagem. A padieira desse portal ressoa como um elemento atípico, descaída, aparentemente sem peso, transmitindo uma ilusória sensação de leveza, contrária à condição granítica do próprio material, parecendo flutuar suspensa no ocre das expressivas paredes que formam o pátio que remata a escalinata da colina.

Por hipótese, talvez Távora pudesse ter sido influenciado pela arquitetura pré-colombiana, que por certo conhecia e teve oportunidade de ver em Teotihuacan, no México, país no último instante incluído no seu roteiro de viagem de 1960. Aí poderá residir essa imagética ilusão. Um portal por certo influenciado pela cultura Meso---americana, pré-colombiana. A imagem que dele temos, quando se sobe a escada, reforça esta convicção.

A ausência de matéria sobre a sólida arquitrave, num quadro de maior abstratização, deixa como encoberta uma indelével alusão a um estado de ruína que subentende, ou “arco triunfal”, sobre o axis do caminho. Neste portal, de grossas

também uma carta pessoal a esta instituição, assinada por Carlos Ramos reforçando esse pedido. A bolsa concedida tinha a duração de quatro meses, desde 13 de Fevereiro a 12 de Junho de 1960.

⁵³ TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, FAUP Publicações, 6ª Edição, Porto 2006, p.46.

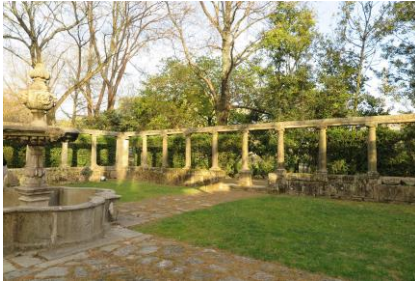


Fig. 6.35 – TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição*, Leça da Palmeira, 1956/60. Vista do Claustro.



Fig. 6.36 – TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição*, Leça da Palmeira, 1956/60. Vista do banco circular.



Fig. 6.37 – TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição*, Leça da Palmeira, 1956/60. Vista do Pórtico Manuelino.

paredes⁵⁴, com cinquenta centímetros de espessura e mais de quatro metros de altura, afloram importantes noções tectónicas que contrastam com a fragilidade neoplástica das finas paredes brancas do pavilhão de ténis. A arquitrave que Távora dessas paredes suspende, com três metros de comprimento e setenta centímetros de altura, deve a sua dimensão à largura do primitivo caminho que axialmente ligava a cota alta da quinta à cota baixa destes terrenos, como se pode verificar, pela análise da planta cadastral que serviu de base a este projeto assinado por Fernando Távora. A dimensão desta peça granítica, reflete uma vez mais a leitura atenta e sensível dos sinais inscritos nessas pré-existências, que Távora sempre soube perscrutar. Este portal, de geometria regular, lembra ainda o abstracionismo neoplástico de uma composição de Mondrian, um expressivo desenho de síntese, que contrasta com a silenciosa homenagem ao portal Manuelino.⁵⁵ Portal que denodadamente Távora resgatou e devolveu ao lugar de

⁵⁴ A altura considerável das paredes do pátio onde se rasga este portal, resulta do nivelamento com o muro de cercadura da quinta, pré-existente a norte.

⁵⁵ Com a extinção das ordens religiosas em 1834, na sequência do triunfo Liberal, o convento de Nossa Sra. da Conceição ficou desocupado, entrando em rápida degradação, e praticamente desaparecendo no que restava da sua ruína. Em 1834, muitas das suas consideradas obras de valor foram a hasta pública, como aconteceu com o portal Manuelino, pertencente à fachada principal da igreja deste convento. Foi adquirido pelo médico Dr. Antero Silva Pinto, um liberal moderado, com o propósito de decorar a sua casa da Afurada, junto à foz do rio Douro. De ascendência liberal, o seu pai e avô também médicos, tiveram de se refugiar em França fugidos à perseguição Miguelista, no confronto entre os irmãos D. Pedro, 16º duque de Bragança, líder do movimento liberal, e D. Miguel I de Portugal que detinha a regência. Com o triunfo do Liberalismo, Silva Pinto, rapidamente se destacou como político, tendo sido membro da assembleia da Camara Municipal de Vila Nova de Gaia, posteriormente seu presidente, e mais tarde governador civil de Aveiro e de Viana do Castelo. Considerado o autor do projeto desta sua habitação, inicialmente conhecida como palacete de São Paio, mudou a sua designação para palacete da Afurada em meados do séc. XIX. Com desenho ambicioso, a construção, de consideradas dimensões, ostenta duas torres e uma série de janelas em estilo neogótico. Seguindo o espírito romântico da época,



Fig. 6.38 – TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição – Pavilhão de Ténis*, Leça da Palmeira, 1956/60.



Fig. 6.39 – TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição – Pavilhão de Ténis*, Leça da Palmeira, 1956/60.

origem. Falamos do portal de estilo gótico tardio que pertenceu ao convento Franciscano outrora instalado nesta quinta.

Todo o desenho do parque assenta então na revalorização desses elementos dispersos, de índole arqueológica, como velhos muros e caminhos, tanques, a pequena capela, um claustro e ainda o surpreendente portal Manuelino resgatado por Távora e reintegrado na nova composição. Todos estes elementos se articulam com uma rede de novos e antigos caminhos, ora construídos em saibro compactado, ora em calçada rústica à portuguesa, sobre os quais recria algumas zonas de pausa e estadia. A exemplo refira-se o banco circular, junto ao portal Manuelino. Colocado com grande descrição e quase passando despercebido, este banco permite ao visitante, em momentos de pausa, disfrutar do ambiente bucólico da quinta e atender nessas pequenas peças de valor arqueológico que Távora tão sensivelmente revalorizou e reintegrou na paisagem. A utilização da pedra rústica para a criação de novos muros, de patamares e calçadas em pedra irregular, reporta a técnicas tradicionais que em delicado confronto contrastam com os paramentos brancos finamente rebocados do pavilhão de ténis, ou da cândida capelinha dedicada a S. Francisco, que mais ao lado alerta para a silenciosa passagem do tempo. O Pavilhão de Ténis, que deveria constituir o momento alto de toda a composição no arranjo paisagístico do parque, mostra-se como um pequeno poema, um

adquiriu o portal do referido convento para o juntar à sua habitação. Aí ficou até que o arquiteto Fernando Távora o recuperou para de novo o implantar bem perto do seu primitivo lugar. (CLETO, Joel, *Caminhos da História – Palacete de São Paio*, Porto Canal - Canal de Televisão por Cabo, - Porto, 4-7-2014, Fonte: http://portocanal.sapo.pt/um_video/raciRJD70nW1wzhzSutE)

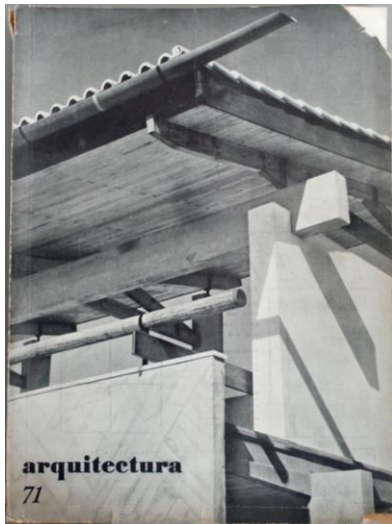


Fig. 6.40 – TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição – Pavilhão de Tênis*, Leça da Palmeira, 1956/60. Capa da revista *Arquitetura*., Nº 71. – Julho de 1961.

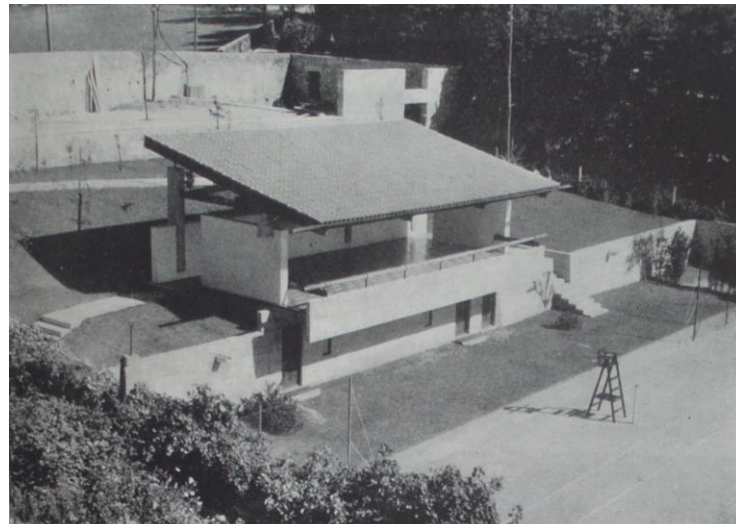


Fig. 6.41 – TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição – Pavilhão de Tênis*, Leça da Palmeira, 1956/60. Imagem do pavilhão em fase de construção.

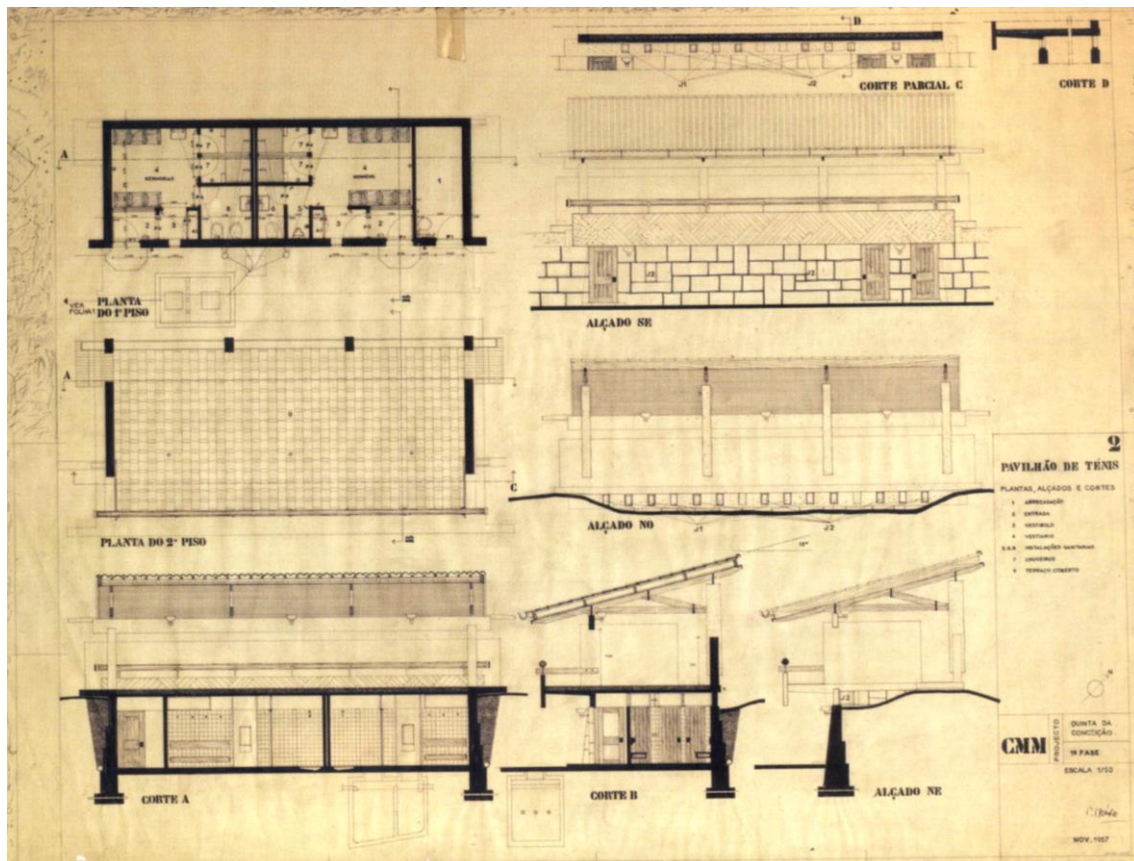


Fig. 6.42 – TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição – Pavilhão de Tênis*, Leça da Palmeira, 1956/60. Planta do 1º Piso, Planta do 2º Piso, Corte A, Corte B, Corte Parcial C, Corte D, Alçado Sudeste, Alçado Noroeste, Alçado Noroeste. 1:50.

momento único escolhido por Távora para de novo experimentar o que há algum tempo vinha ensaiando. Para esta construção, convoca diferentes vocações, como a expressão neoplástica dos paramentos brancos laminares, a visão tecnológica da guarda e da viga de betão, como sinais de modernidade. Viga que recebe as tradicionais asnas do telhado



Fig. 6.43 – SIZA, Álvaro, *Piscina da Quinta da Conceição*, Leça da Palmeira, 1958 – 1965.



Fig. 6.44 – SIZA, Álvaro, *Piscina da Quinta da Conceição*, Leça da Palmeira, 1958 – 1965.

e como estas quase passa por madeira, tal a naturalidade da sua integração. Em elegante diálogo com esses elementos, próprios do vocabulário modernista, contrapõe um revestimento em ripado de madeira, do teto da cobertura, as rufagens, os algerozes e gárgulas em chapa de cobre, tudo num harmonioso confronto de cores e texturas. O Pavilhão de Ténis enquadra ainda um tradicional telhado de telha de barro vermelho, de meia cana, tão própria da arquitetura portuguesa e tão presente na nossa paisagem.

Na preocupação de resolver convenientemente o desenho deste parque, Távora libertou a norte, à cota alta, uma área significativa da quinta, que reservou para a implantação de uma piscina, também prevista no programa. A escolha do local, no nosso entender, não parece arbitrária. Aparentemente e pelo que é possível observar, parece ter a ver com necessidades tão elementares como, garantir uma boa insolação sem grande impacto no coberto vegetal, ou facilitar acessibilidades, atendendo à proximidade das duas entradas situadas a norte, sendo a mais utilizada a entrada do Pátio Vermelho, junto à rua de Vila Franca. Se mais atentos, quem entra por este pátio, facilmente consegue ver por de trás dos muros vermelhos, uma mata luxuriante da qual irrompe uma silhueta alva de muros alongados. A piscina de Álvaro Siza. Távora com altruísmo, num gesto de grande cumplicidade para com o jovem arquiteto de apenas vinte e cinco anos de idade, seu aluno e colaborador, encarrega-o de projetar este equipamento. Siza, seguindo embora uma linguagem próxima de Távora, de um ideário vernacular culto, que ambos partilhavam, não deixou de apontar outros caminhos, bem



Fig. 6.45 – SIZA, Álvaro, *Faculdade de Ciências da Comunicação*, Santiago de Compostela, 1992/2000. Aspeto dos arranjos exteriores. Pormenor da relação dos muros de suporte de terras com a árvore.

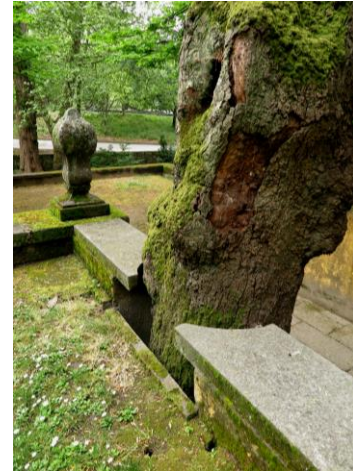


Fig. 6.46 – TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição*, Leça da Palmeira, 1956/60.

perceptíveis no traçado geométrico da composição, ao libertar alongados muros, com que configura e suporta os diferentes patamares do complexo de piscinas. Gesto que pronuncia futuras opções, desde logo, aquelas que tomou para o projeto da *Piscina de Marés*⁵⁶ (1961 – 1966), também em Leça da Palmeira, mas agora em meio agreste, implantado sobre as rochas da praia. Siza que colaborou no projeto do arranjo do parque verde da *Quinta da Conceição* poderá além da piscina desta quinta, que projetou, ter deixado outros sinais mais subtis se atendermos a pequenos aspetos de pormenor que se libertam do rigor do desenho e que pontualmente subvertem a regra estabelecida. Pequenos gestos que confirmam não haver regra sem exceção. Verificamos isso num caso pontual onde uma simples correção do traçado, como sempre acontece em obra, poderia evitar o confronto com a natureza. Falamos de um muro que segue de encontro a uma árvore existente e que pontualmente se interrompe para logo continuar, numa atitude reverente para com a natureza. Esta é uma marca a que Távora alude como um muro que deve ficar “*no seu devido lugar e a árvore contra natura. Agora é a vez de Ela ficar espantada connosco Poetas!*”⁵⁷ A “anuência” que se persente no tom deste discurso parece indiciar outras coautorias, quem sabe se a de Siza? Ainda que partilhada, essa coautoria, poderá ter sido um momento raro dessa colaboração e que mais tarde, bem mais, parede repetir mais reflexivamente, num outro momento, desta

⁵⁶ Nesta piscina se bem que por razões que melhor o justificam, Siza utiliza o betão descobrado, na sua melhor expressão, fundindo-o com as rochas, numa lógica de grande continuidade. O betão descobrado também veio a ser o material de eleição para o supermercado *Unicoope Domus* (1972) em Lordelo do Ouro, enquanto nos programas de habitação unifamiliar ia paralelamente desenvolvendo uma linguagem vernacular culta, em sintonia com os propósitos que Távora e ele defendiam como “terceira via”.

⁵⁷ TRIGUEIROS, Luiz, Fernando Távora, Editorial Blau, Lisboa, 1993, p71.

vez nos arranjos exteriores da *Faculdade de Ciências da Comunicação* (1992/2000). Como a figura 6.45 documenta, neste caso, com um desenho diferente, em nosso entender mais bem conseguido, interrompe de igual modo a continuidade dos muros numa delicada observância da natureza, cuja importância nas suas obras nunca ignorou.

Regressando ao tema deste subcapítulo e à importância que representa a conceção deste pioneiro parque verde do norte de Portugal, podemos dizer que com a criação de muros, sebes como “muros”, reorganização de percursos, reabilitação de sistemas de rega, de captação e retenção de águas, revalorização de aspetos de índole arqueológica, bem como a elegância posta na combinação das cores e dos materiais, que guarda da sua visão aristocrática da paisagem, tudo concorreu como argumento para uma expressão desejadamente sóbria e poética.

Ainda que aparentemente inócua, pela serenidade que transmite, esta intervenção no Parque da Quinta da Conceição veio introduzir uma nova visão sobre o tratamento dos espaços ajardinados, até então de inspiração marcadamente formal e romântica. Entre nós o pioneirismo e a delicadeza desta intervenção, não podem deixar de ser entendidos como impactantes, face a outras produções que de algum modo seguiram o ideário de Fernando Távora, mesmo que em diferentes escalas e contextos. O arranjo paisagístico desta quinta é sem dúvida um projeto charneira da arquitetura contemporânea portuguesa das décadas de cinquenta e sessenta do século XX. Comedidamente, referindo-se a esta obra, Fernando Távora afirmava ser um trabalho de “*um jovem arquitecto entre a realidade e os sonhos, o local e o internacional, o moderno e a história*”⁵⁸, o que não significava que o arranjo paisagístico deste parque, onde arquitetura e natureza fundem os seus interesses e se exalta o *Genius Loci*, não revelasse já uma sensível e poética maturidade, onde tempos diferentes se diluem em serena harmonia. Sobre este parque Souto Moura escreveu: - ““ Delacroix tentou até ao fim e Távora não se cansa de o citar: “*a natureza deve imitar a arte.*””⁵⁹

6.5. Casa de Ofir: 1957 – 1958

A casa de férias de Ofir, projetado para o Dr. Ribeiro da Silva, é uma casa localizada no pinhal de Ofir, num terreno com agradáveis vistas sobre o rio Cávado e a vila de

⁵⁸ SENNOTT, R. Stephen (edit), *Encyclopedia of 20th Century Architecture*, New York, London, 2004, Vol. 1 p. 1307.

⁵⁹ Fernando Távora citado por MOURA, Eduardo Souto, A arte de ser português in TRIGUEIROS, Luiz, *Op. Cit.*, p.72.



Fig. 6.47 – TÁVORA, Fernando, *Casa de Férias*, Ofir, 1957/58. Vista de Nascente

Fig. 6.48 – TÁVORA, Fernando, *Casa de Férias*, Ofir, 1957/58. Vista de Sudeste, pátio.

Esposende. Para melhor entendimento dos pressupostos que estão na base desta construção, realizada num curtíssimo intervalo de tempo, atendamos na pertinência do texto da memória descritiva de Fernando de Távora em 5 de Maio de 1957: - “*Uma das mais elementares noções de química ensinamos qual a diferença entre um composto e uma mistura e tal noção parece-nos perfeitamente aplicável, na sua essência, ao caso particular de um edifício. Em verdade, há edifícios que são compostos e edifícios que são misturas (para não falar já nos edifícios que são mixórdias...)*”⁶⁰

O eufemismo elucida bem quanto ao entendimento que Távora fazia da arquitetura e o que dela entendia esperar. A clareza das suas ideias parece finalmente ajustar-se a um projeto. A *Casa de Ofir* (1957 - 1958) é talvez o exemplo mais bem acabado do conceito que defendia como “terceira via”, conforme o ensaio que escreveu em 1945 e do qual resultou a pequena publicação “O problema da Casa Portuguesa”. Nesta obra de Ofir estão “*já definitivamente abandonadas as posições estritamente racionalistas, funcionalistas ou de formalismo internacional*”⁶¹. Ainda assim sentimos laivos de um certo modernismo Corbusiano, agora do tipo Ronchamp (1950 – 1955), dos anos cinquenta do século XX, como podemos observar pelo desenho facetado das janelas da fachada posterior, que se fecham ao vento norte e enfatizam a espessura das paredes, enquanto noção tectónica tão presente na nossa arquitetura de raiz popular. Nesta casa de 1957 Távora usa uma distribuição espacial moderna ao estilo nórdico, lembrando o “novo empirismo sueco” designadamente Asplund (1885-1940) e a *Casa*

⁶⁰ R.F; V.C., *Casa em Ofir*, in *Revista Arquitetura* nº59, Lisboa, Julho de 1957, p.11. Ver também COELHO, Paulo, *Op. Cit.*, p. 11 e TRIGUEIROS, Luiz, *Op. Cit.*, pp. 78 – 79.

⁶¹ TRIGUEIROS, Luiz, *Op. Cit.*, p.24.

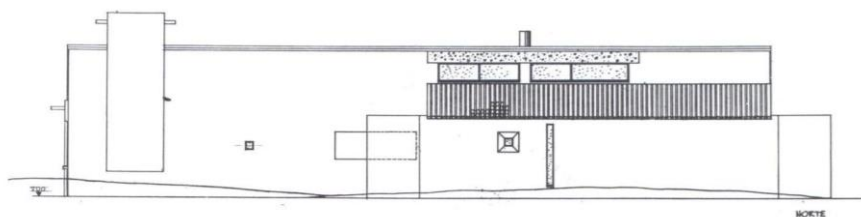


Fig. 6.49 – TÁVORA, Fernando, *Casa de Férias*, Ofir, 1957/58. Alçado Norte. Sem escala.

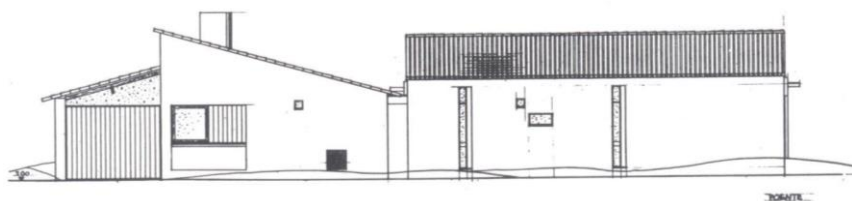


Fig. 6.50 – TÁVORA, Fernando, *Casa de Férias*, Ofir, 1957/58. Alçado Poente. Sem escala.



Fig. 6.51 – TÁVORA, Fernando, *Casa de Férias*, Ofir, 1957/58. Corte 3. Sem escala.

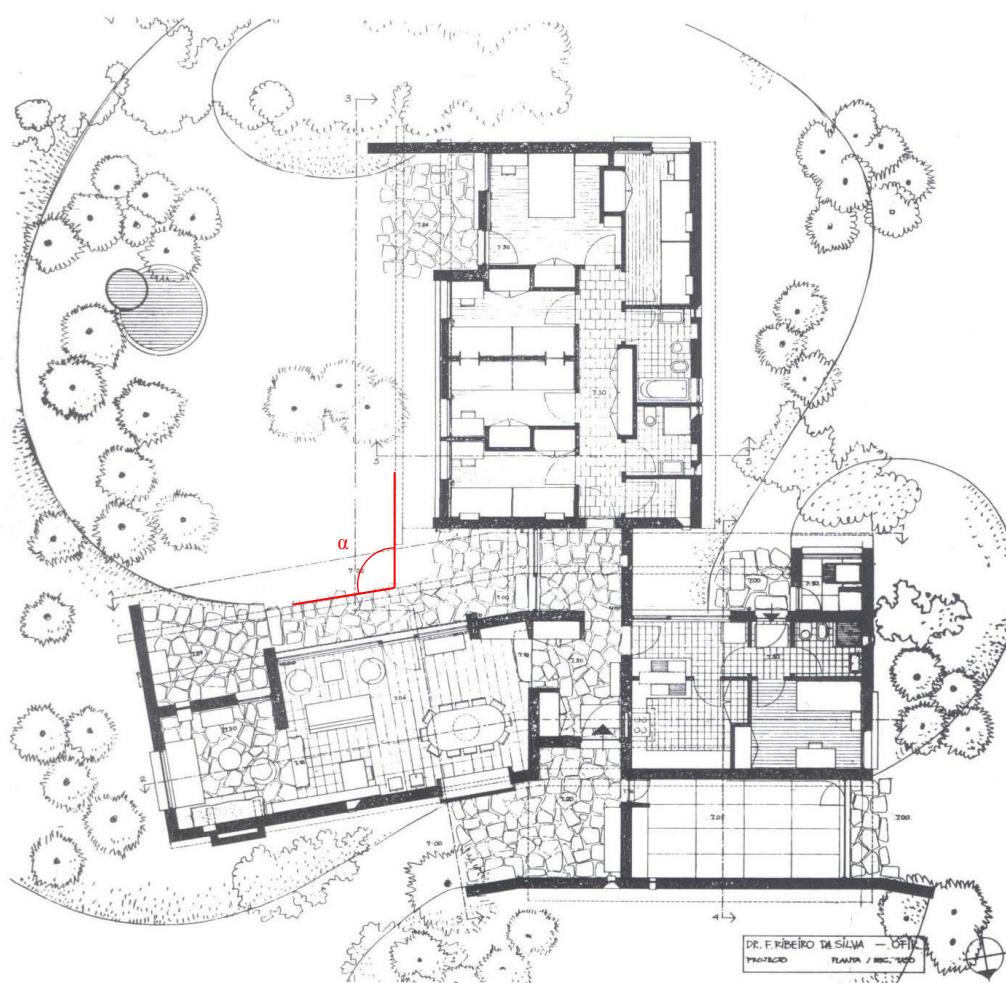


Fig. 6.52 – TÁVORA, Fernando, *Casa de Férias*, Ofir, 1957/58. Planta de piso. Sem escala.



Fig. 6.53 – TÁVORA, Fernando, Casa de Férias, Ofir, 1957/58. Vista interior de uma janela

Fig. 6.54 – TÁVORA, Fernando, Casa de Férias, Ofir, 1957/58. Vista da fachada noroeste.

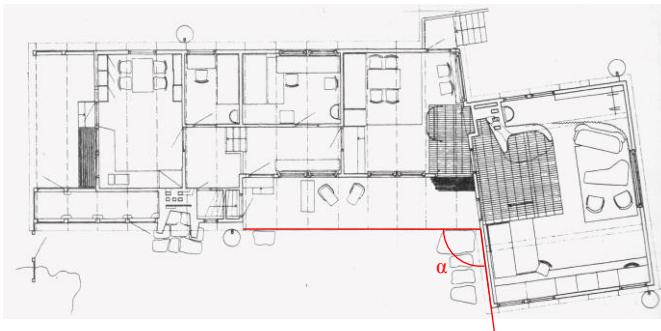


Fig. 6.55 – ASPLUND, Gunnar, Casa Stennäs, Ilha de Lisön, Suécia, 1937. Planta de piso, sem escala.



Fig. 6.56 – ASPLUND, Gunnar, Casa Stennäs, Ilha de Lisön, Suécia, 1937.

Stennäs (1937), que construiu para a sua família três anos antes de morrer, retomando um estilo vernacular, longe do funcionalismo e do Estilo Internacional com que se afirmou anos antes na FERIA Universal de Estocolmo (1930).

Na Casa de Ofir (1957-1958), de Fernando Távora, sem que o possamos claramente afirmar, notamos eventuais referências à casa de verão de Erik Gunnar Asplund. Em ambos os casos se regista uma articulação semelhante entre os corpos principais, que formam um ângulo com uma amplitude de aproximadamente 100°. Falamos de volumes de geometria elementar, igualmente encimados por telhados tradicionais, que ostentam luminosas chaminés, e de onde sobressaem expressivos

alpendres que se orientam para uma espécie de pátio, que ambos procuram recriar, reforçando os aspetos mais funcionais destes alpendres, enquanto elementos de elevado valor na transição da casa com a paisagem.

Na perspetiva de Álvaro Siza a integração da *Casa de Ofir* na envolvente e a articulação cultural que faz com a arquitetura regional é perfeita. Não recusa a modernidade e “*não é mais do que outra chaminé entre luminosas e essenciais construções do litoral minhoto*”⁶².

Mas voltando um pouco atrás, à publicação do pequeno ensaio de quarenta e sete, assunto a que não eram alheios Keil do Amaral e Raul Lino, - do primeiro colhendo os aspetos mais apologéticos do seu discurso culturalista e do segundo, por via paterna, o conhecimento da obra publicada, cuja coleção possuía e admirava, - Fernando Távora com este pequeno livro, lança o conjunto de pressupostos que orientará uma nova via no entendimento da arquitetura portuguesa, onde a *Casa de Ofir* “*surge como uma proposta inédita de reconciliação com a modernidade*”⁶³.

Esta obra é pois marcante pela coerência que põe na sua relação com a paisagem e a envolvente, o espaço interno e externo, ou na combinação e exploração da expressão própria dos materiais, que denota uma nítida influência da arquitetura nórdica mas também da arquitetura regional portuguesa. Tal como Asplund, na ilha de Lisön procurou ajustar-se às condições topográficas e paisagísticas, também Távora soube pousar a sua casa no terreno de forma tranquila e assertada. Como afirma Ana Tostões “*o espaço exterior participa da vida da casa, especialmente o prolongamento da sala de estar, verdadeiro pátio abrigado dos ventos dominantes, definido pelos dois corpos da casa e pela ligeira duna que o limita do lado do rio.*”⁶⁴ Se esta obra se aproxima da arquitetura do norte da europa de Aalto e Asplund, na articulação dos volumes, no uso dos materiais, na implantação, e na articulação com a topografia e a paisagem, parece-nos igualmente próxima de Jørn Utzon, e as *Kingo Houses* (1956-1958) em Helsingør, atendendo à sobreposição temporal e à semelhança tipológica na configuração tripartida dos fogos. Ainda assim o recurso que Távora faz de diversos volumes, não deixa de inspirar-se por certo em muitos dos exemplos da arquitetura regional portuguesa, onde tradicionalmente os corpos se agregam por adição, e que Távora teve oportunamente o

⁶² Álvaro Siza citado por COELHO, Paulo, *Op. Cit.*, p. 24.

⁶³ TOSTÕES, Ana, *Op. Cit.*, p. 68.

⁶⁴ Revista *Arquitetura* n°59, Lisboa, Julho de 1957, p. 13.

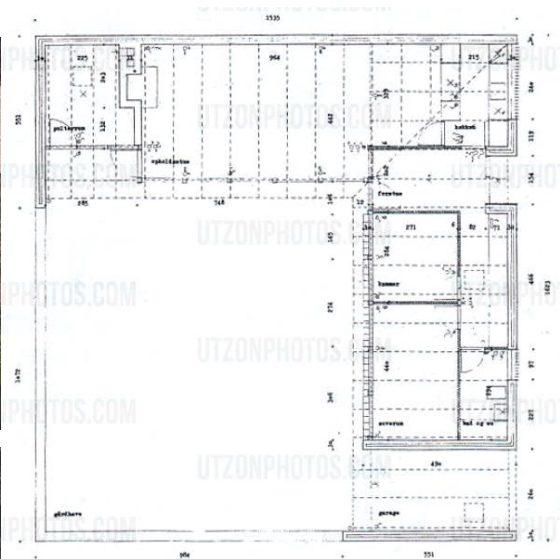


Fig. 6.57 – UTZON, Jørn, *The Kingo Houses*, Helsingør, Dinamarca, 1957. Tipologia 2+1.

Fig. 6.58 – UTZON, Jørn, *The Kingo Houses*, Helsingør, Dinamarca, 1957. Imagem do pátio.

Fig. 6.59 – UTZON, Jørn, *The Kingo Houses*, Helsingør, Dinamarca, 1957. Imagem parcial da urbanização.

ensajo de estudar, durante o *Inquérito à Arquitetura Regional Portuguesa*. A chaminé desta casa é talvez um dos elementos, que melhor reflete esse apelo à tradição, e sempre muito presente na nossa arquitetura tradicional. A abstratização que dela faz, como volume paralelepípedo amarelo, parece retomar a imagética dos pilares graníticos do *Pavilhão de Ténis* da Quinta da Conceição que, igualmente surgem suspensos numa parede branca. Também em Ofir se pode ainda encontrar outras semelhanças com este pavilhão, quando Távora reutiliza asnas tradicionais de madeira apoiadas numa viga de betão aparente, como parte da estrutura da cobertura. As paredes brancas periféricas, autoportantes, são de perpianho de granito da região, rebocadas e areadas a fino pelo exterior. Pelo interior, por vezes pintadas, deixam naturalmente transparecer a sua própria natureza. Curiosamente, não por dificuldades de execução técnica, estamos seguros, Távora utilizou uma cobertura plana na articulação dos três corpos desta habitação. Com essa solução, entendemos pretender reforçar a diferenciação volumétrica, como evocar de forma discreta, o sistema de cobertura plana, tão própria do léxico modernista.

6.6. A Terceira Via

Quando defendia a importância de “*aprender com o passado e pensar o presente projetando o futuro, conciliando a especificidade de cada sítio e de cada contexto com*

*as lições da modernidade da arquitectura do resto do mundo*⁶⁵”, Távora enunciava em breves palavras um conjunto de pressupostos que se foram tornando cada vez mais referentes de um modo de pensar e projetar, sobretudo para os arquitetos do Porto. Tudo nascia de um pequeno texto que escrevera em 1945, “*O Problema da Casa Portuguesa*”.

A História, o Contexto e a Modernidade. A Terceira Via, como lhe chamou, cuja argumentação está na base dos conceitos que estruturam as questões mais culturalistas de um pensamento que orientou, e metodologicamente suportou, a ação disciplinar de um alargado número de arquitetos, que nas décadas de cinquenta e sessenta o acompanharam, e cujas afinidades corporizam uma visão e um modo de fazer arquitetura, que está na origem do acontecimento a que vulgarmente chamamos de “Escola do Porto”. Como explicava Fernando Távora, em 1986, à revista do Colégio Oficial de Arquitetos de Madrid, o seu texto publicado em 1947 “*El Problema da Casa Portuguesa*”, “*fue la contestación a un artículo publicado por un historiador en el que se lamentaba porque no se hacía arquitectura portuguesa tradicional*”.

Yo defendía en este texto lo que se llamaba la tercera vía, en el sentido de una evolución de la arquitectura moderna con capacidad de identificación con lo tradicional.”⁶⁶ Isso significava então o reconhecimento de uma certa incapacidade da arquitetura moderna para resolver um certo número de situações e para si a arquitetura era algo sério de mais para se tornar refém de estilos, ou deixar-se aprisionar por clichês, pois deveria ter antes a obrigação de responder com a maior objetividade a questões práticas do homem moderno, do seu quotidiano. Como lembra Alves Costa, Távora sempre dizia: - “*o estilo não conta, mas sim a relação com a vida*.”⁶⁷ Segundo esse entendimento muitas das respostas residiam no saber popular das construções tradicionais, pelo que a verdadeira arquitetura só poderia estar nessa reconciliação entre o erudito e o popular. Isso significava que a arquitetura, entendida enquanto objeto imposto à paisagem, não respondia eficazmente a um conjunto de condicionantes que sempre presidiram à boa relação do homem com o meio. Daí a importância da observação das nossas arquiteturas ancestrais, de raiz mais popular, pelas lições que guardavam dessa articulação natural com o meio e o *modus vivendi* dos seus

⁶⁵ COELHO, Paulo, *Op. Cit.*, pp. 15 – 16.

⁶⁶ Revista, *Arquitectura, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, Año LXVII, IV Epoca, nº261, Madrid, Julio-Agosto 1986, p.23.

⁶⁷ Alves Costa citado por TRIGUEIROS, Luiz, *Op. Cit.*, p.19.

construtores e utilizadores. Também a forma natural como essa arquitetura se moldava e fundia na paisagem, como respeitava a envolvente e se integrava nas demais volumetrias, porque tipologicamente una, mas necessariamente diferente.

Para Távora, um arquiteto devia atender no passado, na história, na tradição, não de forma romântica, mas como caso de estudo, não “soldando” simplesmente contemporaneidade com tradição, “*não fazendo misturas mas compostos*,”⁶⁸ como metaforicamente escreveu na memória descritiva da *Casa de Ofir*, em 5 de Maio de 1957. Sem nunca deixar de ser moderno, Távora procurou sempre adequar o passado ao presente, para projetar o futuro. Não o fazia por incontestável missão ou incontido saudosismo, mas porque em coerência não concebia, no presente, projetar o futuro sem conhecer o passado, sempre numa continuidade mutável, é certo, mas estruturante. Assim foi construindo a terceira via e tutelando uma Escola, que por força da sua institucionalização em Faculdade de Arquitetura, afastando-se das Belas Artes - que Távora promoveu mas desde logo alertou para o risco do seu isolamento e de uma tendente especialização – como temiam alguns, a conduzisse à “*barbárie do especialismo*”, como Távora dizia invocando Ortega e Gasset, e que isso pudesse fazer cair os valiosos contributos por ele conseguidos, como mestre, pedagogo e doutrinador da arquitetura portuguesa contemporânea. Em determinado contexto afirmou: - “*Eu não sou um especialista da arquitectura portuguesa, eu sou a arquitectura portuguesa.*”⁶⁹ Afirmação presunçosa, se mal entendida, pois Távora encarava a arquitetura como um todo e não um somatório de partes. Tempo, homem e lugar eram para si a simbiose da verdadeira arquitetura. Esta frase, carregada de convicção mas ao mesmo tempo de grande simbolismo, não só pelo que transportava em si, a noção do quanto representava para a arquitetura contemporânea, como se mostrava coerente com o espírito do pequeno opusculo que escreveu em mil novecentos e quarenta e sete. Voltando a essa primeira publicação, e falando em sentido figurado, o esperado impacto, qual “abalo telúrico”, foi de início muito reduzido, mas com o tempo as suas réplicas, por certo se propagaram bem além dos limites geográficos desta região. Resumidamente, a Terceira Via, que numa nova lógica de contemporaneidade pretendia conciliar o virtuosismo da arquitetura popular, vernacular, com a perspetiva mais culturalista da arquitetura

⁶⁸ BANDEIRINHA, José António, *Fernando Távora, Modernidade Permanente*, ACA (Associação Casa da Arquitetura), Matosinhos, 2012, p. 228. Ver também TRIGUEIROS, Luiz, *Op. Cit.*, pp. 78 – 79.

⁶⁹ Fernando Távora citado por COSTA, Alexandre Alves, *Legenda para um Desenho de Nadir Afonso*, in TRIGUEIROS, Luiz, *Op. Cit.*, p. 20.

como os monumentos do passado; o que seria uma ruína da villa Savoye ou uma ruína do Seagram Building? O tempo em Taliesin joga a favor da arquitectura e da paisagem, o que creio não acontece em 90% da arquitectura moderna.

*Vi à tempo a Casa de Gropius em Lincoln: quando vi Taliesin a casa de Gropius pareceu-me um frigorífico pousado numa colina!”*⁷¹ E se até aqui Távora se mostrava já um preocupado defensor da integração da arquitetura com o meio, lato senso, após o contacto com a obra do mestre americano não lhe pareciam restar mais dúvidas. “*O poder de integração em Taliesin é tão forte que chega a ofender-se Deus, pensando que Wright também foi o criador daquela paisagem*”⁷² Ainda comovido com o que vira do mestre norte-americano, confessava na intimidade do seu diário: - “*Estamos a fazer uma arquitectura de “esqueletos decorados”; e Wright conseguiu criar organismos. Quem se atreve a discutir a forma de um dedo, ...ou a qualidade de um vinho pudesse apreciar-se pela fórmula química que o representa...*”⁷³

Depois dessa viagem tudo fazia um novo sentido, e muito havia para acrescentar à já reinterpretada “inviolabilidade” do dogma modernista. Fernando Távora parecia agora ter esquecido os velhos conselhos de Arthur Rimbaud⁷⁴, “*Il faut être absolument moderne*”, ou ignorar o “decretado” na declaração de La Sarraz⁷⁵ onde se lia que: - “*as obras arquitectónicas não podem senão proceder do tempo presente.*

Recusam-se assim a aplicar no seu método de trabalho meios que possam ter ilustrado sociedades passadas.”⁷⁶ Ainda visivelmente afetado com a obra de Wright concluía: - “*Não há dúvida que o Zevi tem razão. O sr. Giedion enganou-se ao por*

⁷¹ TÁVORA, Fernando, Diário de "bordo", Associação Casa da Arquitetura, Porto, 2012, Facsimile, pp. 244v-245; Estabelecimento de texto, pp. 237-238.

⁷² TÁVORA, Fernando, *Ibidem*, Facsimile, p. 243v; Estabelecimento de texto, p. 237.

⁷³ TÁVORA, Fernando, *Ibidem*, Facsimile, p. 244v; Estabelecimento de texto p. 238.

⁷⁴ Jean-Nicolas Arthur Rimbaud (1854 – 1891) foi um poeta francês, à época comparado com Shakespeare, que muito influenciou o modernismo na literatura, na música e nas artes plásticas do século XX, de que se destacam nomes como o pintor Pablo Picasso, o escritor e músico Léo Ferré, o escritor Henri Miller, e o famoso cantor norte-americano Jim Morrison,

⁷⁵ La Sarraz, Suíça. Fundação dos CIAM, e realização do I Congresso, 1928, onde foi exarada a carta com a declaração de princípios. Este congresso organizado por Le Corbusier, Hélène de Mandrot e Sigfried Giedion, tiveram ainda como membros fundadores Karl Moser, Hendrik Berlage, Victor Bourgeois, Pierre Chareau, Josef Frank, Gabriel Guevrekian, Max Ernst Haefeli, Hugo Häring, Arnold Höchel, Huib Hoste, Pierre Jeanneret (primo de Le Corbusier), André Lucrat, Ernst May, Fernando García Mercadal, Hannes Meyer, M. Werner Moser, Carlo Enrico Rava, Gerrit Rietveld, Alberto Sartoris, Hans Schmidt, Mart Stam, Rudolf Steiger, Syrkus Szymon, Robert Von der Mühl-Henri, e Juan de Zavala. Outros membros posteriores incluíram Alvar Aalto, Uno Ahren, Louis Herman De Koninck, Fred Forbát e Hamilton Harwell Harris.

⁷⁶ RODRIGUES, José Manuel, *Teoria e Crítica de Arquitetura - Século XX*, Ordem dos Arquitetos (SRS); Caleidoscópio, Lisboa, Outubro de 2010, p.169.

Wright no princípio e Le Corbusier no fim do seu livro; foi um pequeno engano... de pôr tudo o contrário.”⁷⁷

Passado o fulgor dessas duas décadas, a Terceira Via, como alternativa, pareceu um pouco esgotada. Produto de uma aturada e respeitável reflexão, com boas provas dadas, vai perdendo intensidade e aos poucos os seus maiores mentores, Fernando Távora e Álvaro Siza, por desinteresse ou porque daí já não tirassem mais nada, lentamente a vão abandonando. Talvez por não encontrarem já, na arquitetura popular, o que antes os motivou e levou a lutar.

6.7. O Impacto dos CIAM na Arquitetura de Távora nas Décadas de 50 e 60

Os CIAM (1928 – 1959), Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, tiveram início na Suíça por iniciativa de Hélène de Mandrot, Le Corbusier e Sigfried Giedion. Estes congressos que se realizaram ao longo de onze sessões, com o objetivo de analisar e debater os reais interesses da arquitetura moderna, quanto à sua importância, orientação e implementação, enquanto movimento internacional, caracterizam-se essencialmente por duas fases, que marcaram profundamente a arquitetura do século XX.

A primeira fase, anterior à segunda guerra mundial, debateu os aspetos que mais diretamente se prendiam com a razão de ser e o sentido a dar a esta forma de pensar e fazer a arquitetura, tentando aferir os seus impactos a nível cultural, económico e social, e promovendo o seu desenvolvimento enquanto arquitetura de vanguarda. Também o reflexo que este movimento teve noutras áreas próximas da disciplina como por exemplo o urbanismo, o design de massas, a paisagem e o desenho industrial. Todo este fulgurante período teve o seu epílogo com o início da segunda guerra mundial, ou um pouco antes, quando o movimento nazi levou à fuga para os Estados Unidos da América de nomes como Walter Gropius e Mies van der Rohe, e ao encerramento da mítica Escola Bahaus. Daqui resulta um interregno de dez anos na realização destes congressos, precisamente entre os anos de 1937, com a realização do CIAM V em Paris, e 1947 com o CIAM VI em Bridgewater, Inglaterra, e cujos temas refletem bem o espírito desses dois diferentes momentos, respetivamente, Habitação e Recuperação (1937) e Reconstrução das Cidades (1947).

⁷⁷ TÁVORA, Fernando, *Op.Cit*, Porto, 2012, Facsimile, pp. 244v - 245; Estabelecimento de texto, pp. 237- 238.



Fig. 6.61 – Le Corbusier e Fernando Távora no CIAM 8. Hoddesdon, 1951. Le Corbusier, Kenzo Tange, Fernando Távora entre outros.

A segunda fase, corresponde ao período do pós-guerra e como reflexo desse terrível acontecimento, *“toda a problemática em torno dos CIAM e dos dogmas do movimento moderno começam a ser questionados. Estava em causa, no fundo, a capacidade de integrar a (nova) arquitectura em contextos com a sua história própria e o modo como isto deveria fazer.”*⁷⁸ Isso levou à revisão de muitos dos conceitos até então defendidos, tendo entretanto ocorrido as primeiras dissensões.

Ao longo dos anos cinquenta as divergências de opinião foram-se agravando ao ponto de criar uma cisão entre os mais ortodoxos, os do “Team X” que defendiam uma visão mais tecnológica da arquitetura e os da “revisão Italiana”, influenciados pelo neo-realismo e pela visão de continuidade com a história e a tradição. É já neste ambiente, - a que era alheio o grupo dos portugueses, que em 1951 participava pela primeira vez nos CIAM, - que Távora e os seus companheiros, percebem que algo começava a mudar no seio desses congressos. Como recordava Távora em 1986 à Revista do Colégio Oficial dos Arquitetos de Madrid, sobre a sua primeira participação, no Congresso de Hoddesdon, em Inglaterra, em 1951, Le Corbusier dizia coisas tais como: - *“bueno, nosotros pensábamos que las casas no necesitaban cerraduras y hoy estamos convencidos de que las necesitan.”*⁷⁹ Estas eram palavras sintomáticas, de um dos homens que mais admirava. Como Távora dizia: - *“Yo tengo dos personajes míticos en mi vida. Uno es Picasso y otro Le Corbusier.”*⁸⁰ E para Távora Le Corbusier era sem dúvida o seu arquiteto de eleição, a figura mítica e personagem central dos CIAM. Como contava emocionado, nessa entrevista: - *“Para ilustrar esto, te diré que yo saludé*

⁷⁸ BELÉM, Margarida Cunha, O Essencial Sobre Eduardo Souto Moura, INCM - Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, Julho de 2012, p.22.

⁷⁹ Revista, Arquitectura, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, *Op. Cit.*, p.24.

⁸⁰ *Ibidem*, p.24.

*sólo una vez en mi vida a Le Corbusier. Lo encontré por casualidad, medio dormido, en la habitación, y le dije: “Buenos días”. Ese fue el único contacto verbal. El clima era un poco ese: un grupo de sabios presidido por el sabio mayor.”*⁸¹ Tal o respeito e admiração pelo mestre, que nem por isso este lhe terá respondido, como por omissão talvez possamos inferir das palavras de Fernando Távora. Para o caso não será importante, mas fica apenas a nota do ambiente elitista que se vivia nestes congressos. E sobre o CIAM de Hoddesdon e de Édouard Jeanneret, dizia ainda: - *“Era el Le Corbusier de Chandigar, de una arquitectura india, de ese gran espacio verde lleno de manifestaciones espontaneas. Y era el CIAM en el que quando Tange presentó sus edificios de Tokio, Rogers afirmó que eran intensamente japoneses.”*⁸²

Para os portugueses o contacto com todos esses grandes nomes da arquitetura mundial, que admiravam e em quem acreditavam, dava os primeiros sinais de possíveis rupturas e sérias divergências e isso deixava antever importantes mudanças, pois assim dizia Távora: - *“Yo sentia que algo estaba cambiando profundamente. El CIAM, la Carta de Atenas... todo estaba un poco en crisis y discusión. Había una fuerte contestación.”*⁸³ Os ventos de mudança a que assistia Fernando Távora, nesse seu primeiro congresso, de algum modo o surpreenderam, mas também reforçaram noções que já antes acalentava, desde que escreveu *“O Problema da Casa Portuguesa.”*

Numa perspetiva mais globalizada, como agora é habitual dizer-se, o que antes defendia dever aplicar-se à Casa Portuguesa podia agora ser igualmente extrapolado, e com a mesma acuidade, para os novos cenários que nesse e noutros CIAM haveriam de acontecer. Távora nunca abandonando a perspetiva humanista que tinha da arquitetura, lembrava insistentemente que *“os homens de hoje não são iguais aos de ontem nem os meios de que eles se servem para deslocar ou viver, como diferentes são ainda as suas ideias sociais, políticas ou económicas (...) porque não hão-de ser outras, muitas outras, as soluções a encontrar para os portugueses de hoje?”*⁸⁴

Em 1956 o grupo CIAM-Porto participante no CIAM X, em Dubrovnik, que Fernando Távora entre outros integrava com Viana de Lima e Arnaldo Araújo, apresentou um “Plano de uma Comunidade Agrícola com cerca de quarenta

⁸¹ *Ibidem*, p.25.

⁸² *Ibidem*, p.24.

⁸³ *Ibidem*, p.24.

⁸⁴ TÁVORA, Fernando, *O Problema da Casa Portuguesa*. Cadernos de Arquitetura nº1, Editorial Organizações, Lisboa, 1947 in TRIGUEIROS, Luiz, *Op. Cit.*, p. 17.



Fig. 6.62 – Grupo CIAM Porto, Atelier Viana de Lima, Porto, 1952. Representação portuguesa à reunião CIAM de Sigtuna, Suécia, 1952. À esquerda, Viana de Lima, ao centro, Fernando Távora.

habitações”, realizado nesse mesmo ano, no âmbito do *Inquérito à Arquitetura Popular Portuguesa* que representava para os seus autores “*uma contribuição para a Carta do Habitat*”⁸⁵. Foi sem dúvida uma apresentação por muitos apreciada, e como recorda Álvaro Siza, citado por Paulo Coelho⁸⁶: um “*trabalho extremamente referenciado, regionalizado, nada internacional*”. *Lembro-me que entusiasmou Van Eych.*”⁸⁷ Deste importante congresso resultou então a seguinte reflexão do grupo CIAM-Porto: - “*Ainda que no caos contemporâneo seja indispensável reencontrar a unidade, o “paraíso perdido da unidade”, tal unidade não deve significar uniformidade... . A posição do arquiteto que não é mais o ditador que impõe a sua própria forma mas o homem natural, simples e humilde, que se dedica aos problemas dos seus semelhantes não para “se” servir, mas para, os, servir, criando assim uma obra talvez anónima mas apesar de tudo intensamente vivida,*”⁸⁸ No seguimento destes congressos e como reflexo do impacto que também tiveram na sua carreira, Fernando Távora apresentou a *Casa de Ofir* (1957 – 1958). Como o próprio refere: - “*Tuvo, por ejemplo, una respuesta inmediata y directa en mi Casa de Vacaciones en Ofir, que es un intento de utilización de materiales sencillos para hacer arquitectura moderna. La presenté en el XI Congreso del Ciam en Otterlo, en Holanda, en 1959. Era algo que el CIAM empezaba a entender en esse momento.*”⁸⁹

⁸⁵ RA – Revista da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, ano 1 nº0, Outubro 1987, p.26.

⁸⁶ Paulo Coelho (1966), arquiteto licenciado pela FAUP (Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto) em 1995, é Master Européen en Architecture et Développement Durable pela École Polytechnique Fédérale de Lausanne, Suisse (EPFL) em 1997. Desde 2007 é professor na ESAD (Escola Superior de Arte e Design) de Matosinhos e autor do livro nº 6 da Coleção Arquitectos Portugueses, *Fernando Távora*.

⁸⁷ SIZA, Álvaro citado por COELHO, Paulo, *Op. Cit.*, p.25.

⁸⁸ RA – Revista da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, *Op. Cit.*, p.26.

⁸⁹ Revista, *Arquitectura*, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, *Op. Cit.*, p.24.

Da entrevista que deu em 1986, à revista do Colégio Oficial dos Arquitectos de Madrid, registamos também a sua discreta postura como membro dos últimos CIAM, em que se dizia mais um observador do que um participante, privilegiando antes os “*contactos personales como en el caso de Coderch, Albini o Gardella. Vamos metiendo nuestra pequeña cuña con algunos proyectos, como el caso del mercado de Vila da Feira, que está publicado en un libro del CIAM.*”⁹⁰

Ao longo da década, de cinquenta, a divergência de opiniões entre os diferentes membros destes congressos, levou a que no XI Congresso, em Otterlo, em 1959, destacadas figuras como Sigfried Giedion, Gropius, Josep Luis Sert, e Le Corbusier, que muito embora não tendo colaborado com o congresso não deixaram de fazer sérias advertências ao grupo *Team X*,⁹¹ que desde 1953 vinha impulsionando os arquitetos britânicos a reinterpretar as modernas mais tecnológicas. Por outro, nesse congresso, tínhamos Bruno Zevi e os que defendiam a tradição e a memória, numa lógica de continuidade da cidade e da história.

Concomitantemente ao decorrer dos CIAM, entretanto interrompido pela guerra, Távora com apenas 22 anos, escreve “*O Problema da Casa Portuguesa.*” Sem ignorar o passado mas atento aos perigos que este constitui, longe da visão “romântica” de Lino e próximo do discurso mais culturalista de Keil, defende que “*tudo há que refazer, começando pelo princípio.*”⁹²

A sua dissertação rapidamente conhecida entre o círculo de arquitetos, culturalmente mais afetos a um novo entendimento dos desígnios da arquitetura nacional, à época, teve de início num impacto relativo, tão precoce que era o seu autor e o desconhecimento que dele tinha a classe e os círculos culturais mais afetos à disciplina. Contudo os ecos de alerta, lançados desde a cidade do Porto vão despertar a consciência e trazer à liça homens como Nuno Teotónio Pereira, se bem que ainda

⁹⁰ *Ibidem*, p.25.

⁹¹ Team X, foi um grupo de congressistas e de outros convidados que a partir de 1953 iniciou um processo de divergência com o espírito dos CIAM, representado pelo historiador e crítico de arquitetura, o suíço Sigfried Giedion (primeiro secretário geral dos CIAM) e Le Corbusier como a grande referência e um dos seus principais ideólogos. Este grupo reuniu-se pela primeira vez em 1954 na Holanda, onde escreveu o *Manifesto de Doom*, que expressava o seu próprio entendimento sobre a arquitetura e o urbanismo do pós-guerra. Dele se destacam nomes como o casal Alison y Peter Smithson, Aldo Van Eyck, Jaap Bakema, Georges Candilis, Shadrac Woods, Giancarlo de Carlo, Gutman, John Voelker, William Howell. O grupo reuniu-se formalmente com o nome *Team X* em 1960, em Bagnols-sur-Cèze. A sua última reunião, com apenas quatro membros, aconteceu em Lisboa, em 1981.

⁹² TÁVORA, Fernando, *O Problema da Casa Portuguesa*. Cadernos de Arquitetura nº1, Editorial Organizações, Lisboa, 1947 in TRIGUEIROS, Luiz, *Op. Cit.*, p. 18.

muito na linha cultural de Keil, com quem trabalhou, e que via neste opúsculo um sopro de esperança e de uma nova modernidade.

Lisboa raras vezes se preocupava com a tradição da arquitetura portuguesa. Fechada num autismo cosmopolita, via o resto do país de uma forma paternalista e nostálgica. Para Alexandre Alves Costa a nostalgia constituía mesmo um perigo, atendendo ao que isso significava para o regime de então. Qualquer má interpretação da história, ou da tradição facilmente tendia para um “*puro e simples revivalismo vernacular ou, para os mais cultos e lúcidos, ao fornecimento de desculpas para a modernidade*”⁹³ Embora envolto pela apologética da saudade e do nostálgico purismo da vida rural, tão difundido pelo regime nos meios da capital, Nuno Teotónio Pereira sentia de maneira diferente e revia-se no arejado discurso de Fernando Távora. Como lembra Siza: - “*O Problema da Casa Portuguesa “que colocava o problema da história e da tradição e o problema da modernidade, que era de certa maneira o tema dele. O Teotónio leu aquilo e interessou-se muito. Escreveu-lhe e combinaram “ encontro junto à igreja do Carmo, com o jornal na mão, porque não se conheciam. Lá se encontraram, e esse encontro foi o início de uma aproximação grande na abertura de novos caminhos da arquitectura em Portugal.*”⁹⁴ A reaproximação entre as duas escolas, de Lisboa e Porto, que ambos voluntariamente promoviam não teve de início um grande impacto e só mais tarde terá consequências e produzirá outras réplicas quando ao subscrever inteiramente o discurso do colega, um ano mais novo, leva consigo a mensagem, que colhe favoravelmente sobretudo junto de dois dos seus mais fiéis colaboradores, Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida. Estes ainda estudantes decidem-se por finalizar o curso na Escola de Belas Artes do Porto. Nesta cidade se fixaram, fizeram carreira e lhe renderam igual homenagem.

Refira-se Nuno Portas⁹⁵, que viria a ser conhecido como crítico e diretor da revista *Arquitetura*, hoje professor jubilado da FAUP, reconhecido urbanista e responsável pela elaboração do programa SAAL (Serviço Ambulatório de Apoio Local) quando em 1974 assumiu o cargo de Secretário de Estado da Habitação e Urbanismo, durante os três primeiros Governos Provisórios do pós-25 de Abril.

⁹³ COSTA, Alves, *Legenda para um Desenho de Nadir Afonso*, in TRIGUEIROS, Luiz, *Op. Cit.* p. 19.

⁹⁴ Revista, *O tripeiro*, 7ª série, Ano XXIV, Número 10, Porto, Outubro de 2005, p. 261.

⁹⁵ Nuno Portas integrou a comissão diretiva da revista *Arquitetura* em 1958 juntamente com os arquitetos Carlos Duarte, Frederico Sant’ana, José Daniel Santa Rita e o pintor Nikias Skapinakis.

Pedro Vieira de Almeida, além de seu colega e amigo foi também colaborador na revista *Arquitetura*, onde escreveu alguns dos mais interessantes artigos e comentários da arquitetura contemporânea portuguesa. Tendo sido também colaborador de Teotónio Pereira, acabou por seguir uma orientação mais académica, optando pela carreira de professor universitário, granjeando grande notoriedade com a cadeira de *Teoria da Arquitetura*, da qual era responsável na ESAP (Escola Superior Artística do Porto). Fundador e investigador do Centro de Estudos Arnaldo Araújo, desta mesma escola, foi também um conhecido crítico e pensador da arquitetura, tendo escrito inúmeros artigos na conhecida revista portuguesa *Arquitetura* onde era habitual colaborador. Revista que teve importância capital para a difusão de um novo pensamento e da grande diversidade de obras produzidas pelos arquitetos portugueses.

Ambos tiveram iguais responsabilidades na difusão e crítica da nossa arquitetura, pela sua ação pedagógica como professores, investigadores e doutrinadores, sempre preocupados com os desenlaces disciplinares no panorama da arquitetura contemporânea portuguesa.

Ao falarmos do impacto de alguns arquitetos do norte de Portugal, no panorama da arquitetura contemporânea, como consequência do pensamento de Távora, grandemente influenciado pelos últimos CIAM, não podemos ignorar estes nomes, que embora não sendo naturais do norte de Portugal, não só se juntaram aos seus colegas do Porto, como com estes deram o seu melhor contributo para uma marcha que embora inicialmente silenciosa, aos poucos se fez ouvir. Sobre eles, assentam também os fundamentos seminais de um novo entendimento da arquitetura portuguesa, que embora de início refletissem um pensamento crítico de matriz regional, foram por eles difundidos pacientemente ao longo das últimas décadas, e para todos se vem traduzindo numa aventura singular muito além dos limites desta região.

Se além da obra de Távora, do seu papel como pedagogo e doutrinador, juntarmos os nomes destes dois ilustres arquitetos, pelo idêntico papel que desempenharam, assim como os nomes de Siza e Souto Moura, como discípulos próximos de Fernando Távora, por certo concluiremos que a discreta internacionalização que o mestre teve por via dos CIAM, seguramente contribui para a formação e internacionalização destes dois grandes vultos da arquitetura nacional. Facilmente o entendemos quando Siza, em vários registos, nos conta como Távora entusiasmado relatava aos seus colaboradores o que havia presenciado em cada um desses CIAM.

6.8. Fernando Távora, o Método

*“O estilo não conta, conta sim a relação entre a obra e vida”*⁹⁶

Segundo Alexandre Alves Costa *“Fernando Távora não tenta soldar a tradição culta com a tradição popular, como disse Rogers, porque é uma distinção que não lhe importa. Faz arquitectura a partir de um profundo e vital enraizamento na realidade que o impele, atrever-me-ia a dizer, por natureza, a trai-la na imposição de elementos que alienem a sua arquitectura. Não se refere a este ou aquele arquitecto, a esta ou aquela escola ou época. Abarca toda a dimensão da memória. Nunca se tratou de revogar o movimento moderno, tratou-se de manter uma ordem arquitectónica com valor universal que o integrasse e redefinisse permanentemente. Sem produzir novos modelos, cada obra é um percurso de reflexão que o do sítio fixa a forma, cada forma. É o seu método, o desenho do seu processo de desenho que ensina mais que a sua obra”*⁹⁷.

A partir 1969/1970 e durante cerca de dois anos vivia-se na Escola momentos de grande perturbação que suspendiam entre outros assuntos o uso do desenho como instrumento de investigação. Como lembra o arquiteto Correia Fernandes, à época ainda aluno desta escola, *“De facto os estudantes tinham como certo o carácter aleatório de uma qualquer proposta formal antes de ter adquirido um conhecimento profundo do problema em estudo. Era nesse raciocínio que se baseava o uso do desenho quer como elemento de pesquisa, quer como elemento de fixação de ideias”*⁹⁸. E também porque *“a exigência de colocar o trabalhar teórico numa posição de privilégio, e antes de qualquer acção de desenho ou projeto, subvertia as discussões relacionadas com as questões da prática e do método”*⁹⁹. Eram dúvidas que também pela crise social que se vivia, deixavam na expectativa alunos, docentes e profissionais da arquitetura.

Lembre-se ainda que *“Para Távora, o projecto é sempre um instrumento de clarificação e revalidação de um território construído e cultural que é necessário não perder (...)”*¹⁰⁰ e sobre isto o mestre sempre colocou um acento tónico que jamais abandonou mesmo nestes tempos conturbados sempre instigou os alunos ao seu uso e

⁹⁶ COSTA, Alexandre Alves, in A.E.F.A.U.P., *Páginas Brancas II*, A.E.F.A.U.P. Publicações, Porto, Janeiro de 1992, p.12.

⁹⁷ COSTA, Alves, *Legenda para um Desenho de Nadir Afonso*, in TRIGUEIROS, Luiz, *Op. Cit.*, p. 19.

⁹⁸ FERNANDES, Manuel Correia, *ESBAP: Arquitetura anos 60 e 70: Apontamentos*, FAUP Publicações, Porto, 1988, P.21.

⁹⁹ Ibidem. p 19

¹⁰⁰ TRIGUEIROS, Luiz, *Op. Cit.*, p. 19.

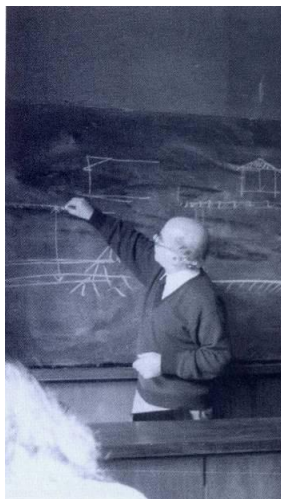


Fig. 6.63 – Aula de Fernando Távora, na ESBAP, 1984.

dele sempre se socorreu para comunicar com eles. As conversas e o debate de ideias eram desenhadas e não só puras dissertações de retórica. Contra a noção revolucionária vigente, o abandono do desenho, lutou mostrando como era pertinente o seu uso. Não para desvairadas explorações formais mas como elemento disciplinador e contribuinte líquido da ideia. Sobre o bom ou mau uso do desenho, lembra Paulo Varela Gomes que: *“Távora é talvez o menos formalista dos arquitectos portugueses de hoje, mas simultaneamente o que melhor compreende o sentido das formas na sedimentação do território”*¹⁰¹

Tal como o seu mestre Carlos Ramos, que reunia os alunos em torno de si, para com eles analisar, riscando sobre a folha de cada um, um comentário, fazendo do desenho de esquisso o instrumento operativo e primordial de comunicação do arquiteto. Também e com o mesmo espírito congregador, na sua função pedagógica, Fernando Távora, decalcando esses mesmos métodos pedagógicos, que muito lhe serviram, passa a mensagem aos seus alunos lembrando-lhes que a arquitetura é essencialmente uma atividade comum.

6.9. Fernando Távora e o Desenho.

Távora considerava o desenho como um instrumento essencial para o bom domínio e condução do projeto, nas suas diferentes valências, embora não se considerasse um grande desenhador. Desde a expressão gráfica do esquiço à representação mais técnica do desenho rigoroso, esses eram apenas momentos de uma comunicação que sempre

¹⁰¹ GOMES, Paulo Varela, *Do Inquérito ao Chiado – Nostalgia e Modernidade na Cultura Arquitetónica Portuguesa*, Conferencia realizada na Fundação de Serralves em 1991, citado por Alexandre Alves Costa, in TRIGUEIROS, Luiz, *Ibidem*, p. 19.

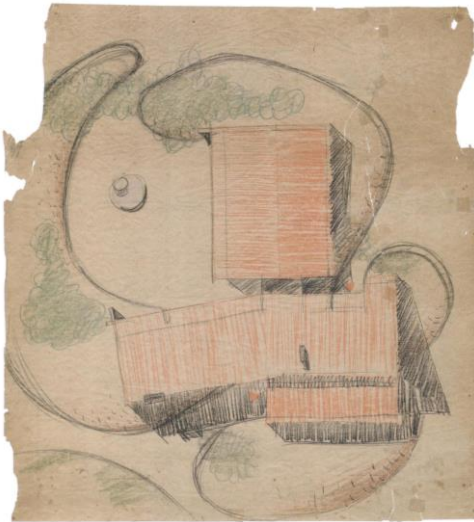


Fig. 6.64 – TÁVORA, Fernando, Casa de Férias, Ofir, 1957/58. Planta de cobertura, s.d. 1:50. H74cmxL80cm. FIMS/FT/0040-pd0018.

deseja inteligível e sem equívocos. Isso implicava necessariamente uma grande dedicação e rigor, que Távora espelha nas suas obras e pedagogicamente exigiu e transmitiu aos seus alunos. O desenho é o instrumento primordial de comunicação para o arquiteto. Assim o fez admitir. Desde o registo de um lugar, à fixação das proporções de um objeto, como suporte da exploração da ideia, do espaço e da forma, até à representação de uma síntese, isso era para ele tudo o que o desenho encerrava e permitia. Para Távora parecia ser esse o grande capital do desenho como instrumento de suporte à conceção e comunicação de uma ideia, lição aliás apreendida do seu professor, o arquiteto Carlos Ramos.

Admirador, como era de Le Corbusier, quando este dizia que “*o desenho só é útil para ajudar na síntese das ideias pensadas*”¹⁰², Távora ainda que concordasse não entendia o desenho de forma tão redutora e atribuía-lhe uma mais alargada operacionalidade. Como professor, “*ao contrário do habitual discurso iniciático dos mestres sobre a dificuldade e excelência do campo do conhecimento de que se julgam especialistas únicos, Távora explicou aos seus alunos que desenhar é tão natural como respirar e que o ofício de fazer arquitectura não é apanágio de alguns iluminados.*”¹⁰³

Do desenho, além de ajudar à síntese, Fernando Távora esperava que este interagisse com o autor e suscitasse novos caminhos, por vezes inesperados. O desenho como instrumento e meio de experimentação. Se um olhar atento permite ver indícios ou sinais, como importantes contributos para uma argumentação coerente, ajustada ao programa e ao contexto, sensível a linhas de força, a valores geométricos e

¹⁰² Le Corbusier citado por PETIT, Jean, *Le Corbusier lui-meme*, Editions Rousseau, Geneve, 1970, p31

¹⁰³ SIZA, Álvaro, *Fernando Távora: o testemunho de dois amigos*, *Op. Cit.*, p.263.



Fig. 6.65 – Álvaro Siza, O Arquiteto Esboçando.

morfológicos, a tentativa de os fixar através do desenho, agora em processo inverso, pode promover novos argumentos, novas orientações.

Assim, do desenho para o pensamento, idêntico olhar atento pode captar outros indícios, por vezes fugazes, que a mão liberta na dissertação gráfica da ideia. Arriscamos assim a dizer que para Fernando Távora o desenho, em toda a sua extensão, funciona como espelho do pensamento arquitetónico. “Espelho” que reflete, orienta e promove a ideia, “espelho” que é desenho e quando usado, se deixa usar.

Sobre esta importante noção não podia deixar de lembrar, um saudoso colega e amigo, o Arquiteto Mário Mesquita, quando lembrava aos alunos a necessidade de “pensar com a ponta do lápis” ou como diria Juhani Pallasmaa desenhar com “a mão que pensa” (*The Thinking Hand*).¹⁰⁴

Em tudo isto há uma verdade que Távora perseverantemente trabalhou no seu método como arquiteto, pedagogo, e doutrinador, e que várias gerações de arquitetos experimentaram e operacionalizaram, tal como ele. O desenho, a história, o contexto, e o homem. O desenho como instrumento de registo mas também de interpretação da história, do contexto e do homem. “São desenhos vagarosos, cultos na seleção, caso a caso do que é essencial e na eliminação de tudo o que é supérfluo. O desenho foi, também, o desenho rigoroso, à mão, nos seus projetos, espesso, denso, sólido como se fosse já construção.”¹⁰⁵ Távora que tem uma expressão gráfica e um modo de desenhar bastante diferente do de Siza, por comparação, revela naturalmente um desenho menos

¹⁰⁴ *The Thinking hand*, ensaio escrito do arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa, publicado em 2009.

¹⁰⁵ Revista de cultura arquitetónica, *Joelho 03*, Abril de 2012.

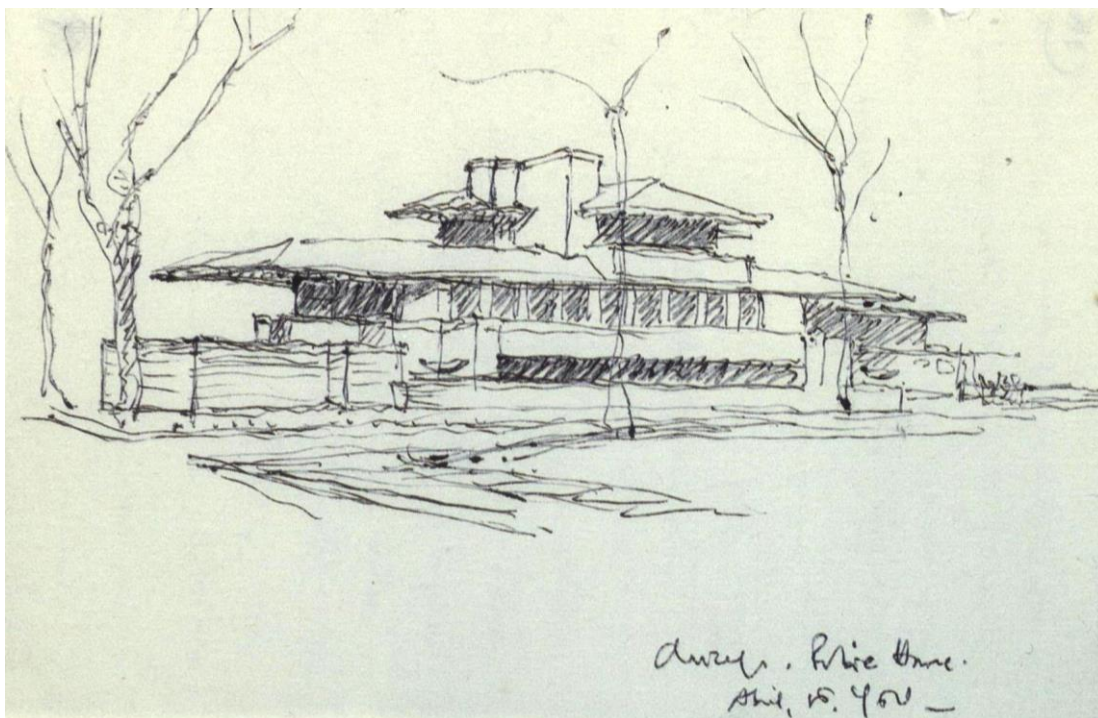


Fig. 6.66 – *Robbie House*, Chicago, Illinois, EUA. Desenho de viagem (diário de “Bordo”), Fernando Távora, 16 de Abril de 1960. Caneta preta.

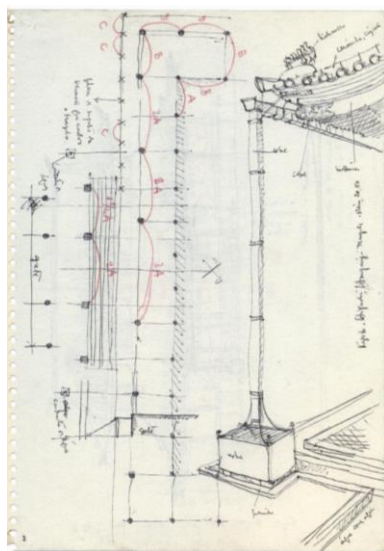


Fig. 6.67 – *Templo de Higashi-Honganji*, Quioto, Japão. Desenho de viagem, com anotações (diário de “Bordo”), Fernando Távora, 20 de Maio de 1960. Esferográfica preta e lápis vermelho.

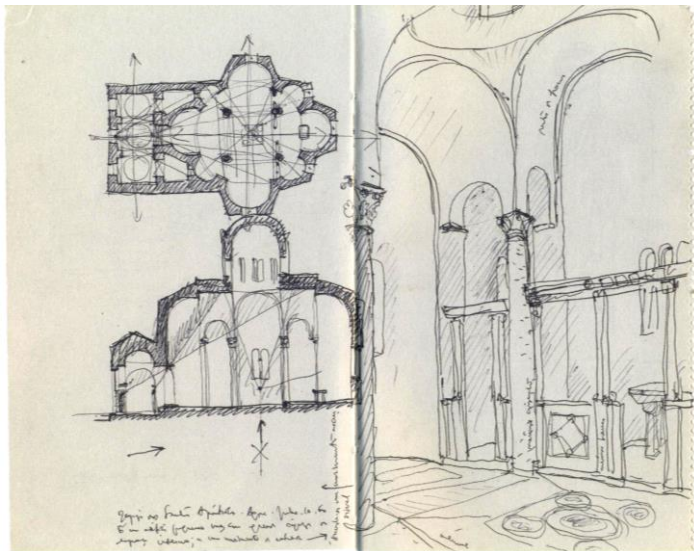


Fig. 6.68 – *Igreja dos Santos Apóstolos*, Atenas, Grécia. Desenho de viagem com anotações (diário de “Bordo”), Fernando Távora, 10 de Junho de 1960. Esferográfica preta. Anotações: - “É um edifício pequeno mas com grande riqueza de espaço interno; a um movimento de entrada, sucede-se um movimento ascensional.”

flexível, menos voluptuoso e elástico, sendo tendencialmente mais técnico, procurando por aí o registo metuculoso dos vários aspetos de pormenor, como podemos observar em alguns dos seus desenhos de viagem que integram o *diário de “Bordo”*. Em desenhos mais livres, como o da *Robie House*, em que recorre à perspetiva, fá-lo também como processo de registo rigoroso, não esquecendo um só muro ou uma só janela, tudo interpretando com a maior atenção e detalhe.



Fig. 6.69 - TÁVORA, Fernando, *Plano de Urbanização da Zona do Campo Alegre*, Porto, 1948 - 1949. Planta geral. Julho/Agosto, 1948. Desenho a lápis de cor sobre papel heliográfico. 1:2500. H62cmxL85cm. FIMS/FT/0007-MM 0003.

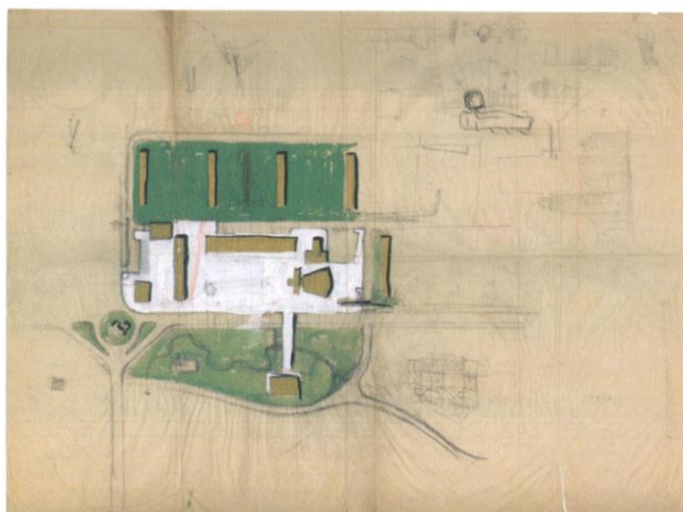


Fig. 6.70 - TÁVORA, Fernando, *Plano de Urbanização da Zona do Campo Alegre*, Porto, 1948 - 1949. Planta geral - lado sul, s.d.. Não datado. Desenho a lápis de cor sobre papel heliográfico. s.e. H75cmxL100cm. FIMS/FT/0007-MM 0004.

Noutros desenhos também lhe podemos observar uma componente mais plástica e pictórica, atendendo ao cuidado posto no estudo de alguns projetos, como por exemplo na *Urbanização do Campo Alegre*, - projeto não realizado e onde estão patentes os princípios da Carta de Atenas - ou na *Unidade Residencial de Ramalde* onde esses ensaios pictóricos se aproximam da expressão gráfica de outros arquitetos modernos como Ellen Gray ou Gerrit Rietveld. Como referia Siza em 2005: - “*Ramalde, é uma obra importantíssima nas realizações da cidade do Porto. Obras daquele tipo, na*

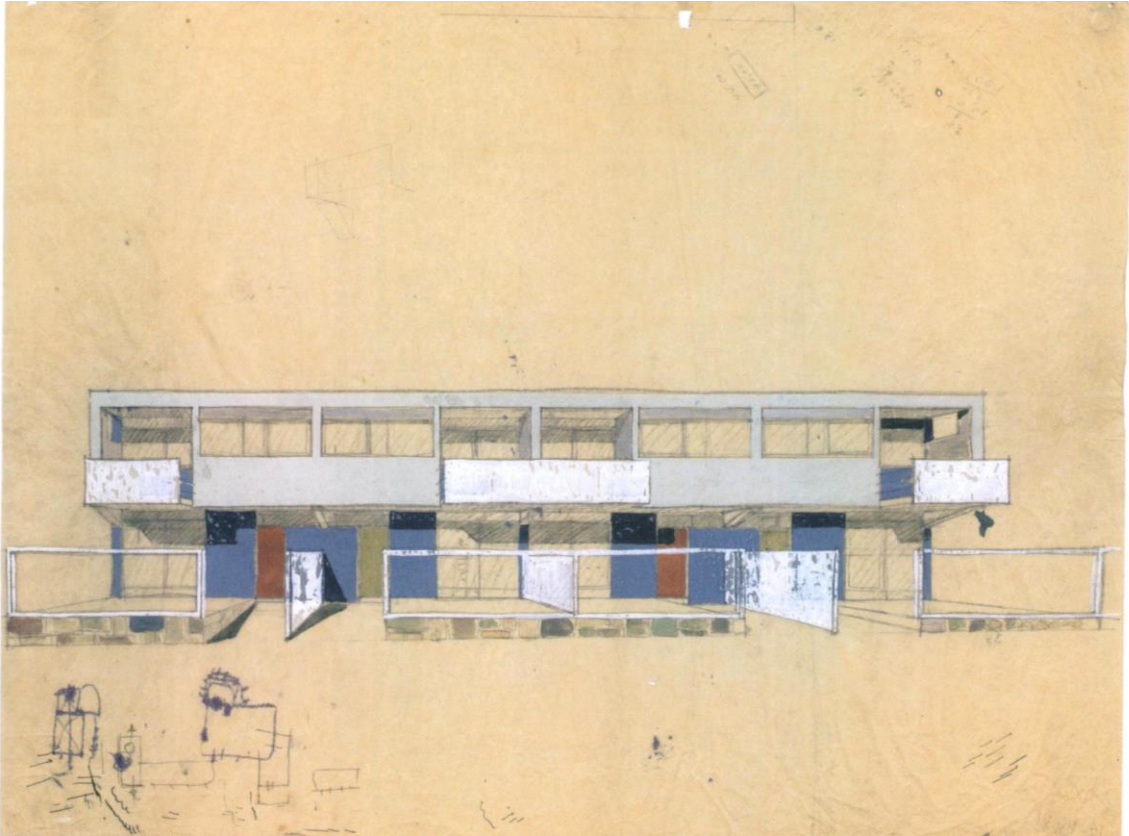


Fig. 6.71 – TÁVORA, Fernando, *Unidade Residencial dos Armazenistas de Mercaria*, Ramalde, Porto, 1952 – 1960. Alçado perspectivado, 18 de Agosto de 1951. FIMS/FT/0016 – MM0002

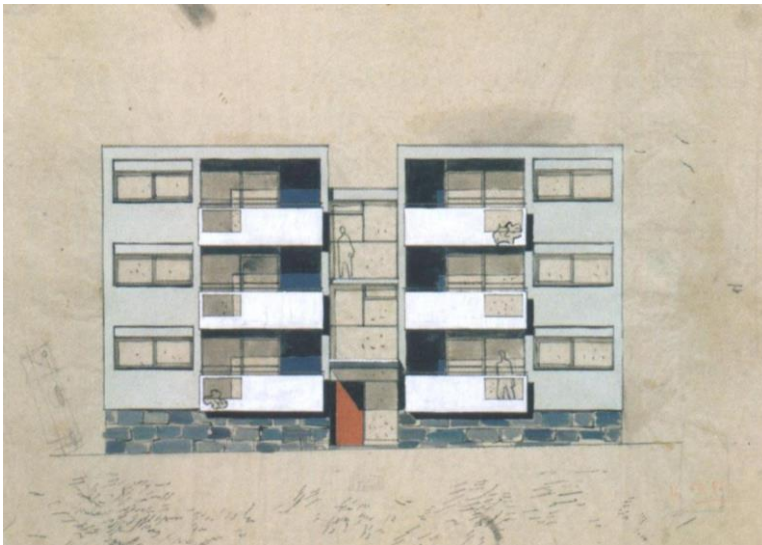


Fig. 6.72 – TÁVORA, Fernando, *Pousada de Santa Marinha da Costa*, Guimarães, 1972 – 1989. 16 de Agosto de 1951. S.e., [1:50] H37cmxL50cm. FIMS/FT/0016 – MM0001.

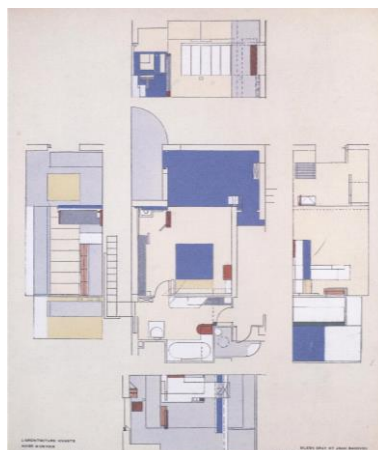
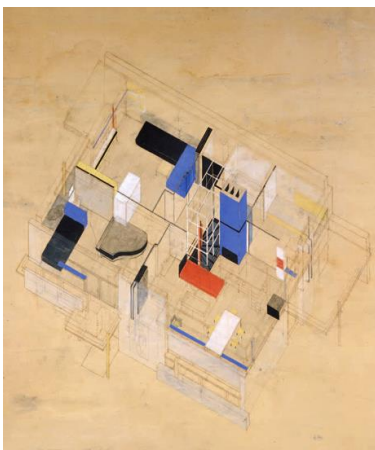


Fig. 6.73 – RIETVELD, Gerrit, *Casa Rietveld Schröder*, Utrecht, Holanda 1924.

Fig. 6.74 – GRAY, Eileen, *Casa de férias de Eileen Gray*, Cap-Matin, Roquebrune, França 1926 – 1929.

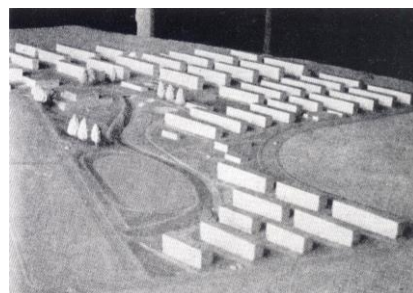
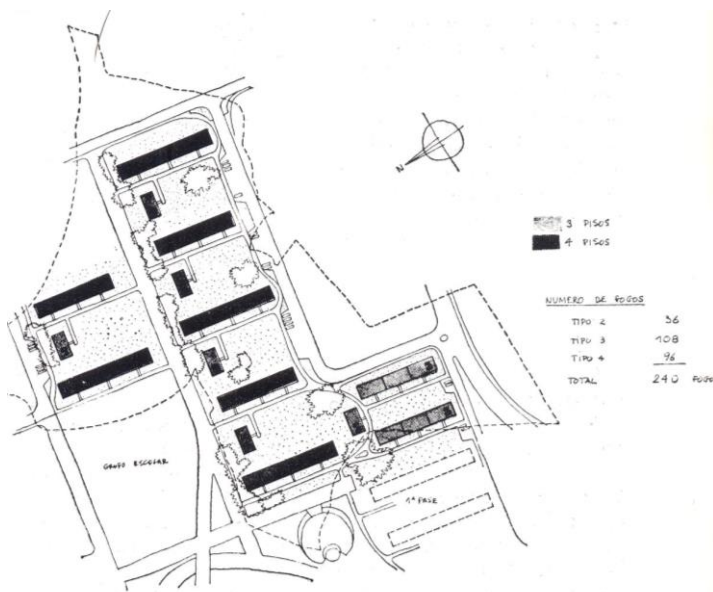


Fig. 6.75 – TÁVORA, Fernando, *Unidade Residencial de Ramalde*, Porto, 1952 – 1960. Maqueta.

Fig. 6.76 – TÁVORA, Fernando, *Unidade Residencial de Ramalde*, Porto, 1952 – 1960. Planta de implantação, sem escala.



Fig. 6.77 – TÁVORA, Fernando, *Projeto para a Avenida D. Afonso Henriques, vulgo Avenida da Ponte*, Porto, 1955. Perspetiva a grafite com a Estação de S. Bento (1896 – 1916) de Marques da Silva em primeiro plano à esquerda e a Torre da Sé em segundo plano ao centro.

*Alemanha – pois aquilo é muita raiz Prussiana – são obras chave.*¹⁰⁶ Esta foi sem dúvida uma das mais importantes obras da carreira de Fernando Távora, uma obra de outras escalas realizada segundo os princípios da Carta da Atenas.

Curiosos são também, pela sua plasticidade e expressão os desenhos das plantas da *Quinta da Conceição*, da *Casa da Covilhã*, o alçado da *Quinta da Cavada*, ou ainda os seus esboços da *Casa dos 24*, entre os muitos que aqui podíamos ainda enumerar. De seguida apresentamos mais três obras que marcam a fase intermédia da sua carreira e o seu último trabalho, como obras de referência.

¹⁰⁶ SIZA, Álvaro, *Fernando Távora: o testemunho de dois amigos*, entrevista por COSTA, Luís in Revista, *O tripeiro*, 7ª série, Ano XXIV, Número 10, Outubro de 2005, p. 262.

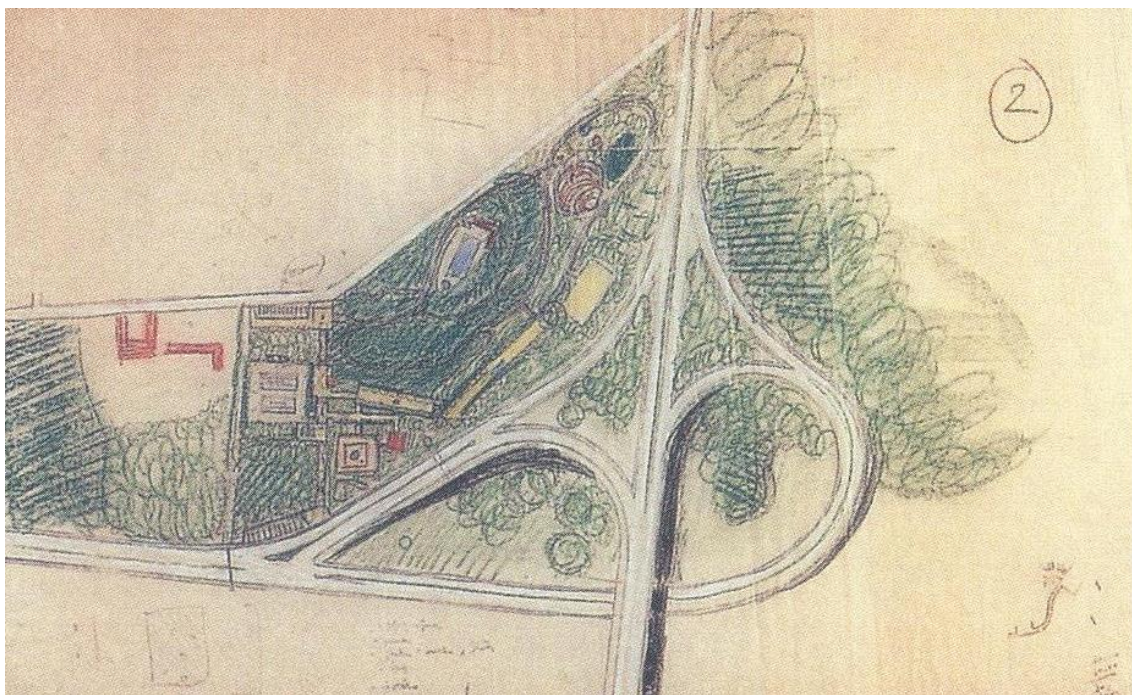


Fig. 6.78 – TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição*, Leça da Palmeira, 1956/60. Estudo geral da implantação, esquissos, s.d..H50cmxL50cm. FIMS/FT/0107-MM0001A-0001B.

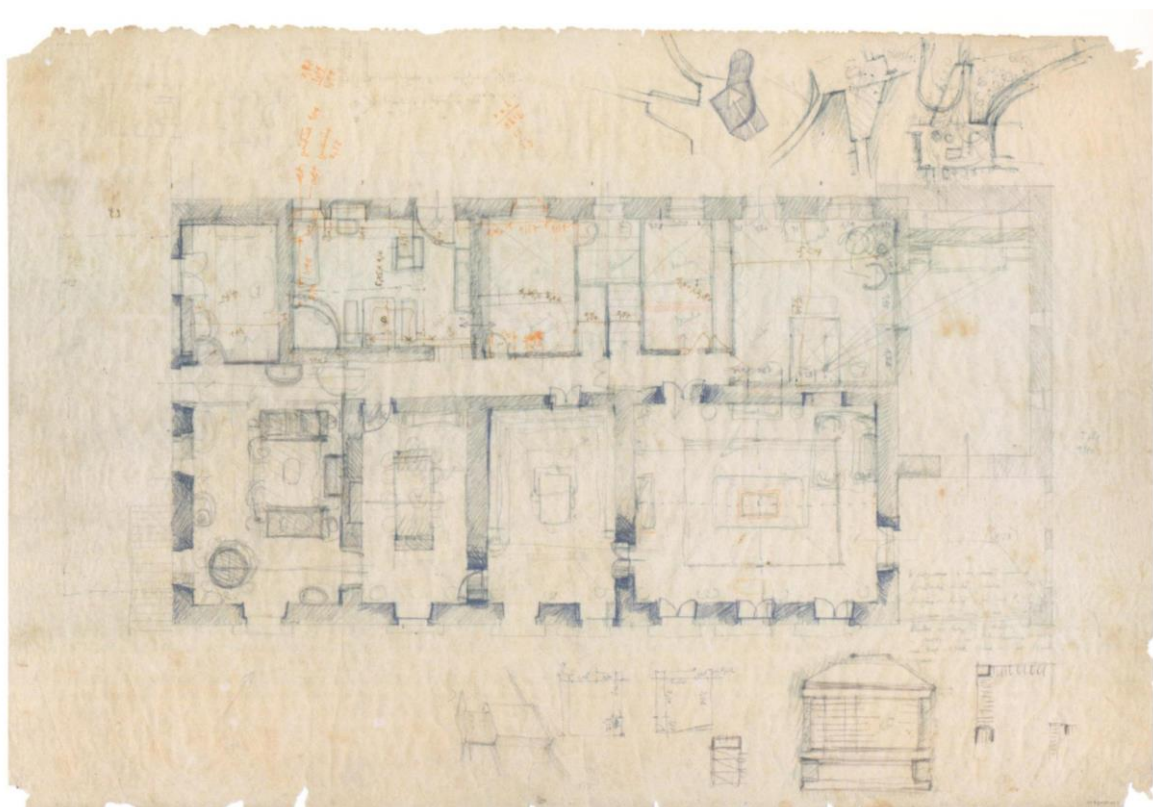


Fig. 6.79 – TÁVORA, Fernando, *Casa da Covilhã*, Guimarães, 1963/88. Desenho a lápis de cor. Estudo da planta, 16 de Setembro de 1973. 1:50. H50cmxL74,5cm. FIMS/FT/0191-MM0001.

6.10. Pousada de Santa Marinha da Costa: 1972 – 1989

O Convento de Santa Marinha teve a sua origem a partir de uma pequena basílica, construída sobre um anterior estabelecimento romano, em finais do século IX, na



Fig. 6.80 – *Convento de Santa Marinha da Costa*, Guimarães. Fachada Sudoeste, aspeto do estado de conservação do convento anterior a 1972.

Fig. 6.81 – TÁVORA, Fernando, *Pousada de Santa Marinha da Costa*, Guimarães, 1972 – 1989. Conjunto visto de sudoeste.



Fig. 6.82 – TÁVORA, Fernando, *Pousada de Santa Marinha da Costa*, Guimarães, 1972 – 1989. Vista do novo corpo anexo em L com as alas de quartos orientadas a sudeste e sudoeste

encosta poente da serra da Penha sobranceira à cidade de Guimarães, e desde a pré-história considerado como um lugar sagrado. No século X foi levantada uma primeira fase do mosteiro, por uma condessa galega, e posteriormente ampliado por ordem de Dona Mafalda, esposa de D. Afonso Henriques, primeiro rei de Portugal. Supõe-se que aqui terá sido o local dos Paços Condais Portucalenses. No século XI passa à categoria de mosteiro e no século seguinte é entregue aos cónegos regantes de Santo Agostinho. No século XVI um duque da Casa de Bragança cria neste convento uma Universidade de Teologia. Entre várias solicitações, de cariz monacal, o convento continua a crescer até meados do século XVIII. Com a revolução liberal de 1834, extinguem-se as ordens religiosas no país e o edifício entra em acelerado estado de degradação tendo ainda funcionado como uma residência particular. Em 1936 o mosteiro e a sua igreja são declarados imóvel de interesse público. Por infortúnio sofre um devastador incêndio em

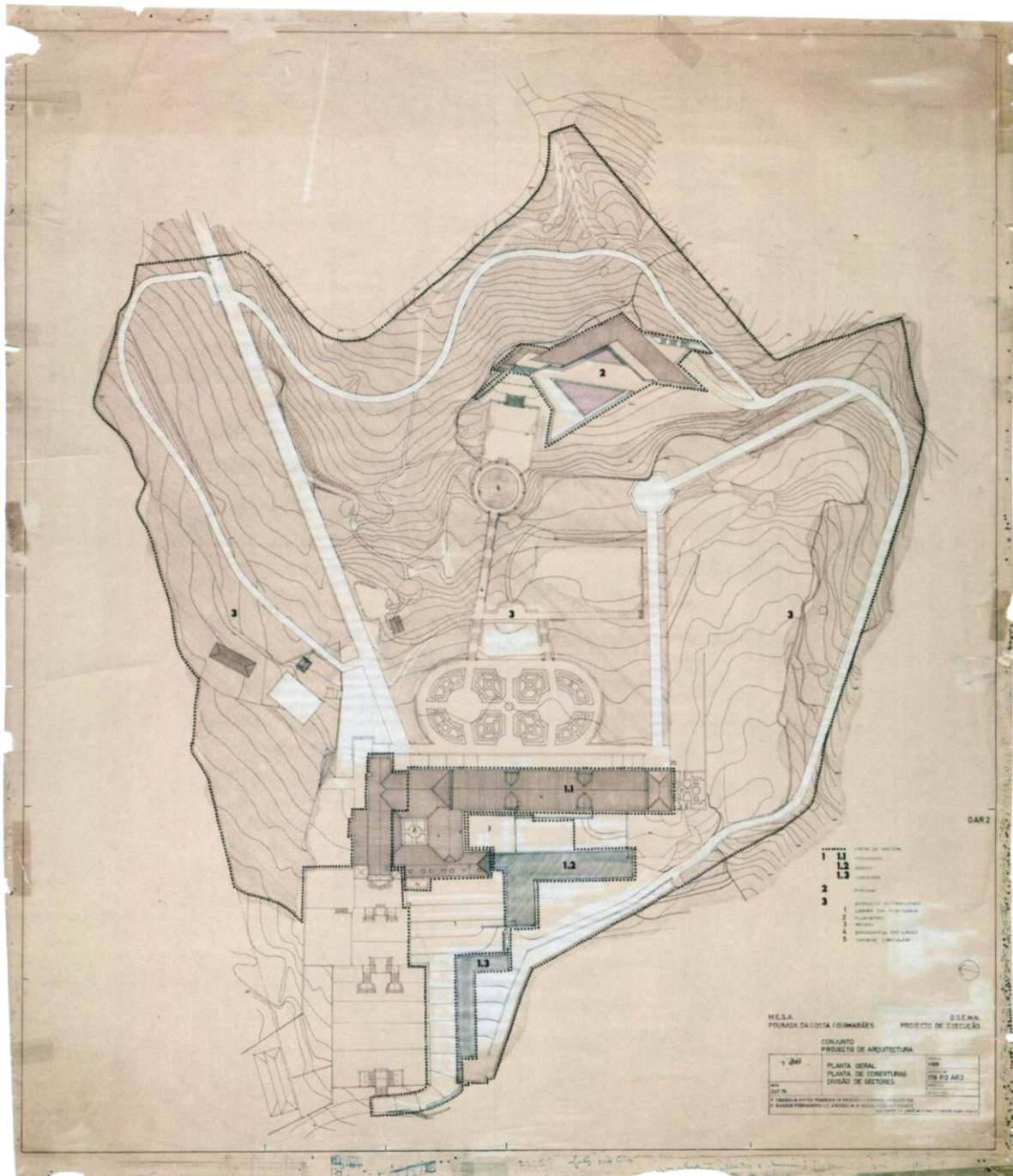


Fig. 6.83 – TÁVORA, Fernando, *Pousada de Santa Marinha da Costa*, Guimarães, 1972 – 1989. Projeto de execução, Planta geral, Outubro, 1975, sem escala. Desenho Original: 1:500. H100.5cmxL87cm. FIMS/FT/0179-pd0495. Legenda: 1 - Limite da propriedade; 1.1 - Convento; 1.2 - Anexo (Nova ala de quartos); 1.3 - Garagem; 2 - Piscina; 3 - Espaços exteriores; 3.1 - Largo da portaria; 3.2 - Claustro; 3.3 - Pátio; 3.4 - Escadaria do lago; 3.5 - Tanque circular

1951, que praticamente o destruiu, vindo finalmente a ser adquirido pelo estado português em 1972. Neste mesmo ano se deu início à recuperação do convento.

Com projeto de Fernando Távora, a reabilitação do imóvel ter-se-á iniciado de imediato, ainda nesse ano, arrastando-se por um longo período de treze anos. A operação baseou-se basicamente na reconversão da ruína do convento em pousada histórica integrada nas pousadas de Portugal. Depois de um aturado estudo da evolução

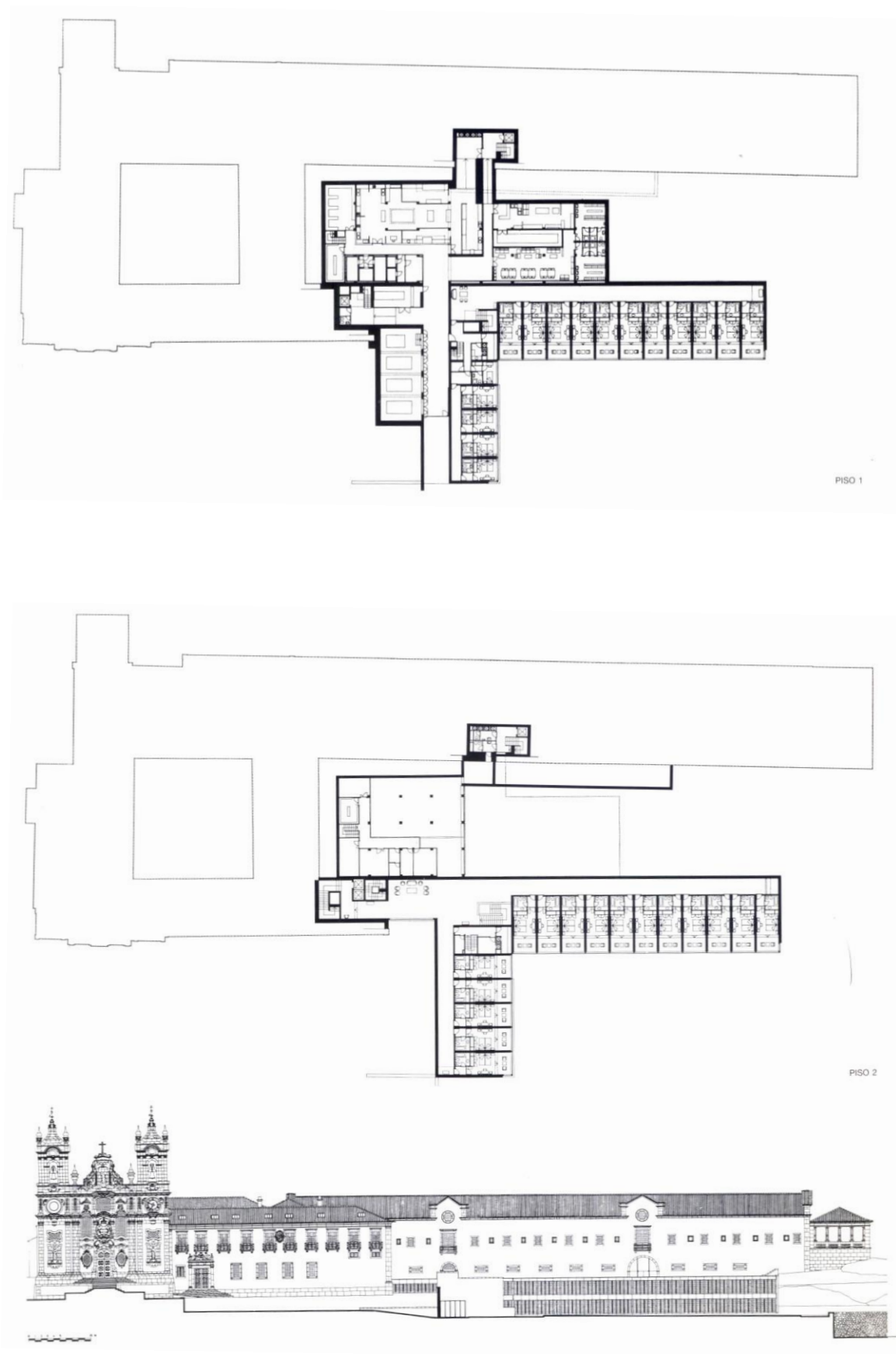


Fig. 6.84 – TÁVORA, Fernando, *Pousada de Santa Marinha da Costa*, Guimarães, 1972 – 1989. Plantas.

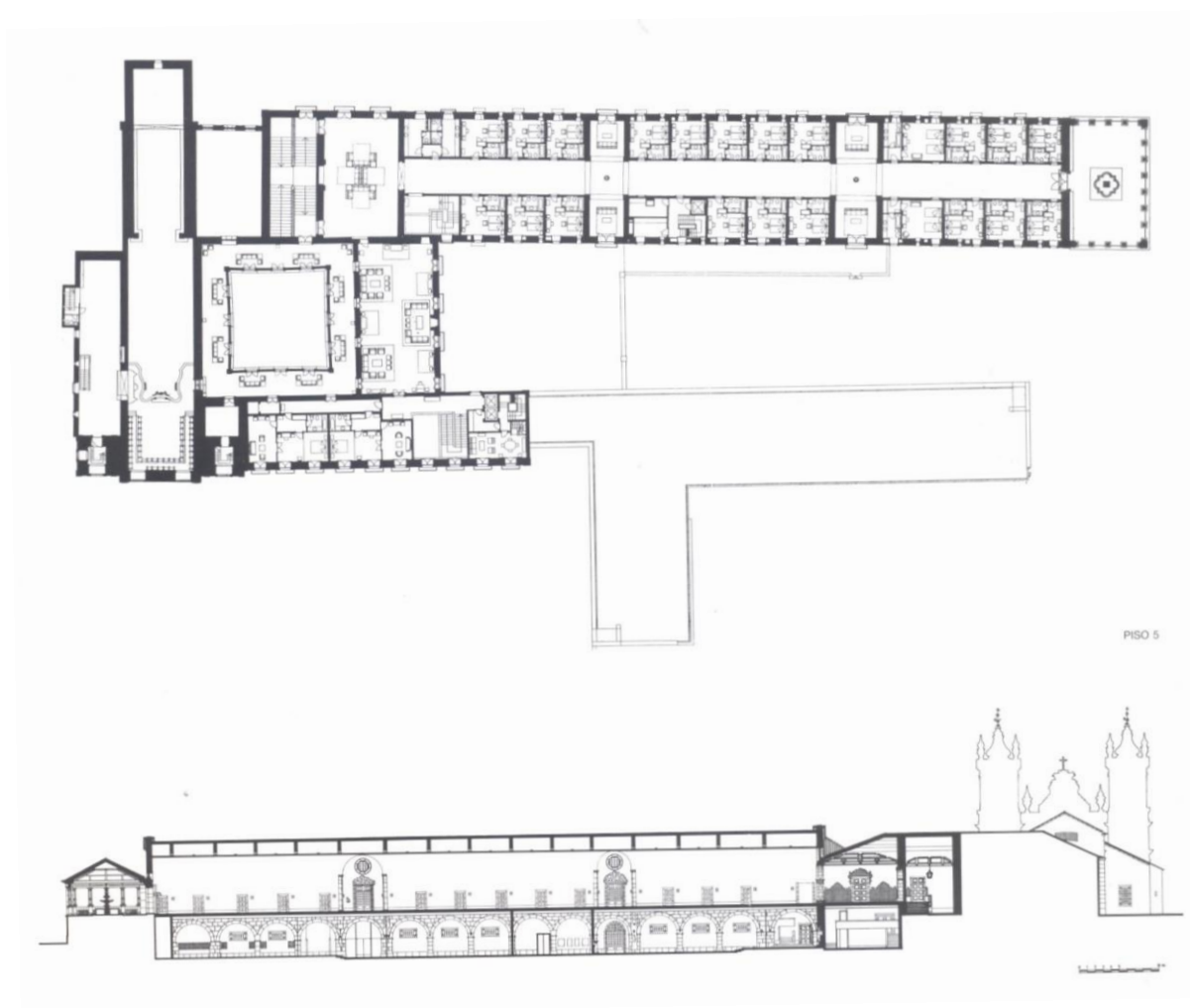
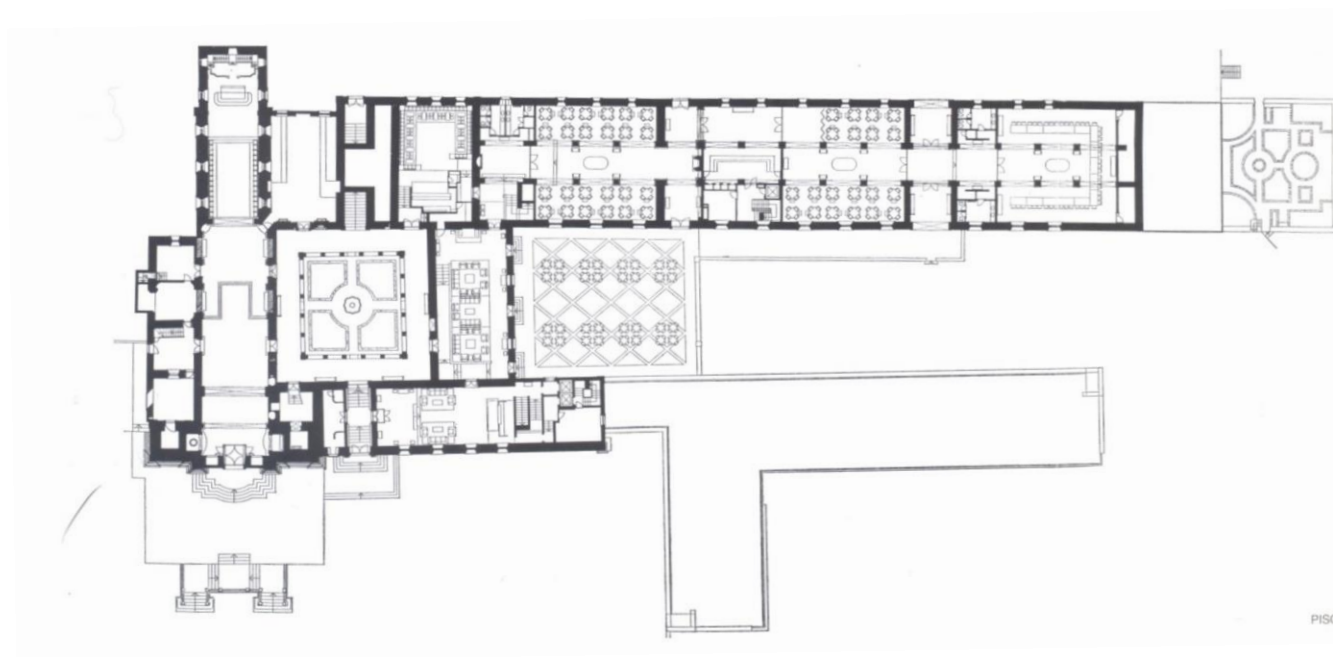


Fig. 6.85 – TÁVORA, Fernando, *Pousada de Santa Marinha da Costa*, Guimarães, 1972 – 1989. Plantas.

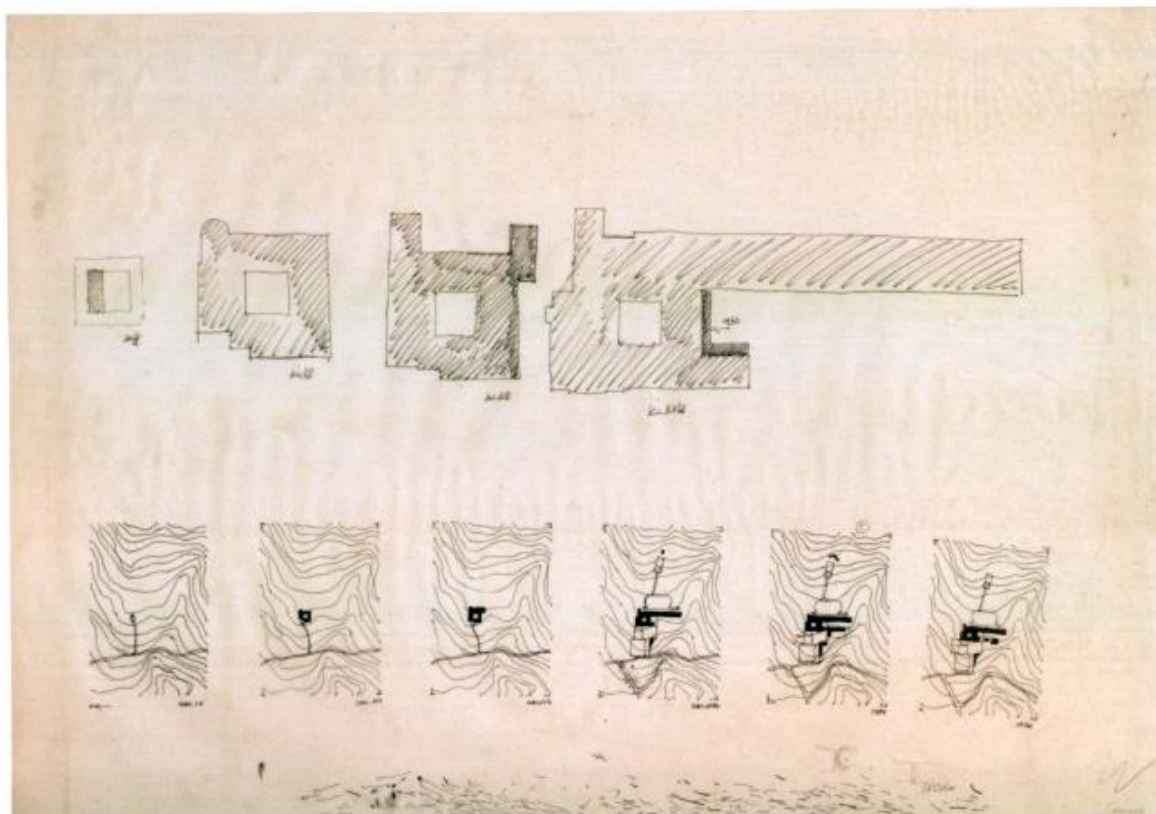


Fig. 6.86 – TÁVORA, Fernando, *Pousada de Santa Marinha da Costa*, Guimarães, 1972 – 1989. Explicação da evolução histórica das diferentes fases do edificado, s.d., com base no levantamento de cariz arqueológico e fontes documentais. Duas escalas. Excerto do Desenho Original: 1:100. H60cmxL84cm. FIMS/FT/0179-pd0055. Legenda: Séc. III-V; séc. VII; séc. XVI; séc. XVIII; ano 1985: ano 1972.



Fig. 6.87 – TÁVORA, Fernando, *Pousada de Santa Marinha da Costa*, Guimarães, 1972 – 1989.

histórica do convento, procurando ler nos sinais de sucessivas épocas acrescentos e estilos arquitetónicos, Távora foi cautelosamente tateando toda a informação disponível, realizando mais uma vez um aprofundado estudo de perfil arqueológico que lhe permitiu entender e intervir face à “circunstância”. Desde o mais amplo levantamento topográfico, passando por uma rigorosa interpretação histórica do edifício, até à

proposta volumétrica da construção em “L”, da nova ala de quartos composta por 27 unidades, Távora procurou sempre diluir a sua intervenção num jogo de semelhanças e continuidades em vez de cair em tentadoras diferenças e ruturas.

Não esqueçamos que Távora além de intervir num edifício de grande valor histórico e patrimonial, fazia-o no Minho, no coração do seu “querido Minho”, que bem conhecia, quer pela ascendência familiar ou através do *Inquérito à Arquitetura Popular*, quando chefiou a equipa responsável pelo levantamento desta região. Tal como no *Mercado da Vila da Feira*, terra de naturalidade do seu pai, percebe a atmosfera deste lugar. Uma vez mais em Guimarães, a essencialidade do seu método se apurou, ou não fosse por sorte este o convento onde casaram os seus pais. Coerente com o que sempre defendeu e acreditou, segundo a sua própria visão epistemológica, desenvolve aptidões como historiador e arqueólogo, tudo reformulando cuidadosamente. - “*O seu desenho de moderno, não é mais que inclusivo, é um projeto silencioso...lento e de continuada transformação.*”¹⁰⁷

Como escreve Fernando Távora na memória descritiva do anteprojecto desta obra: - “*trata-se assim, mais uma vez, do diálogo difícil mas possível, entre o velho e o novo, entre o convento e a pousada, entre a austeridade e o conforto, entre o funcional e o belo, entre o indispensável e o supérfluo.*”

6.11. Casa de Férias em Briteiros, Guimarães: 1989 – 1990.

A recuperação que Fernando Távora fez para uma casa de férias na Quinta da Cavada localizada no sopé da citânia de Briteiros, em Guimarães, bem no centro do seu Minho, consistiu basicamente na reutilização de uma unidade rural para casa de férias e lazer. Mais uma vez, com a habitual delicadeza que põe em cada projeto – neste caso um projeto quase inexistente, tendo quase tudo sido decidido em obra, – Távora, como sempre, procura uma regra através da análise e leitura atentas do existente, da história e da envolvente próxima, privilegiando sempre aspetos sociais e culturais como objeto central da sua intervenção.

Não tendo havido necessidade de quaisquer acrescentos à construção primitiva, escusado será dizer que o arquiteto, uma vez mais, fundou toda a sua intervenção numa lógica de harmonização funcional dos espaços da construção, que ao longo dos tempos viu acrescentados novos corpos ao sabor das necessidades próprias da vida rural em que

¹⁰⁷ COELHO, Paulo, *Op. Cit.*, p. 58.

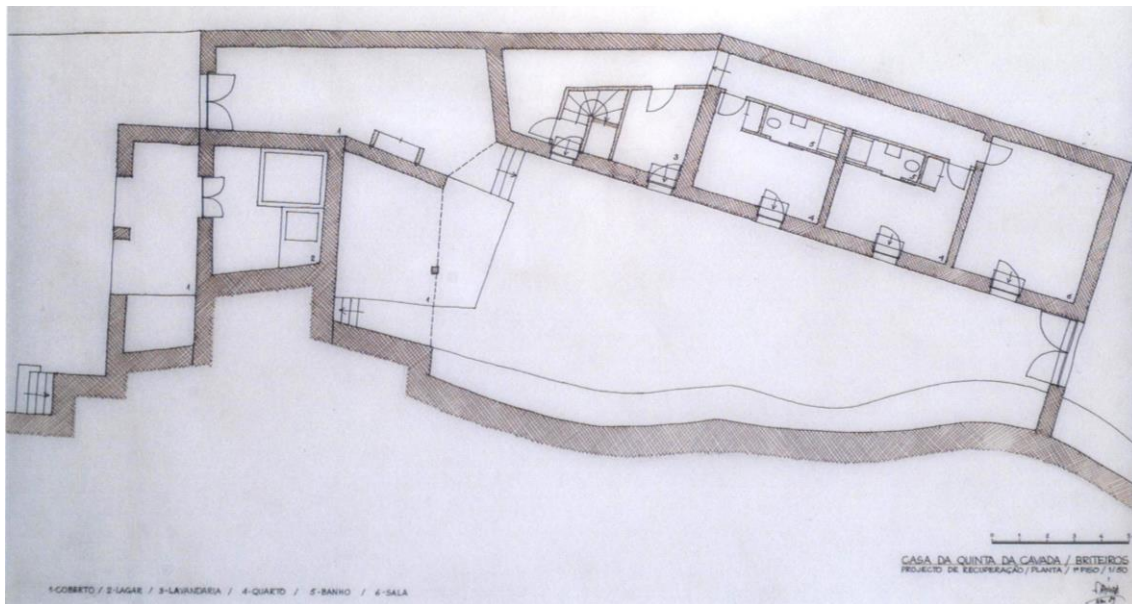


Fig. 6.88 – TÁVORA, Fernando, *Casa da Quinta da Cavada*, S. Salvador de Briteiros, 1989/90. Planta do 2ºPiso, escala gráfica.

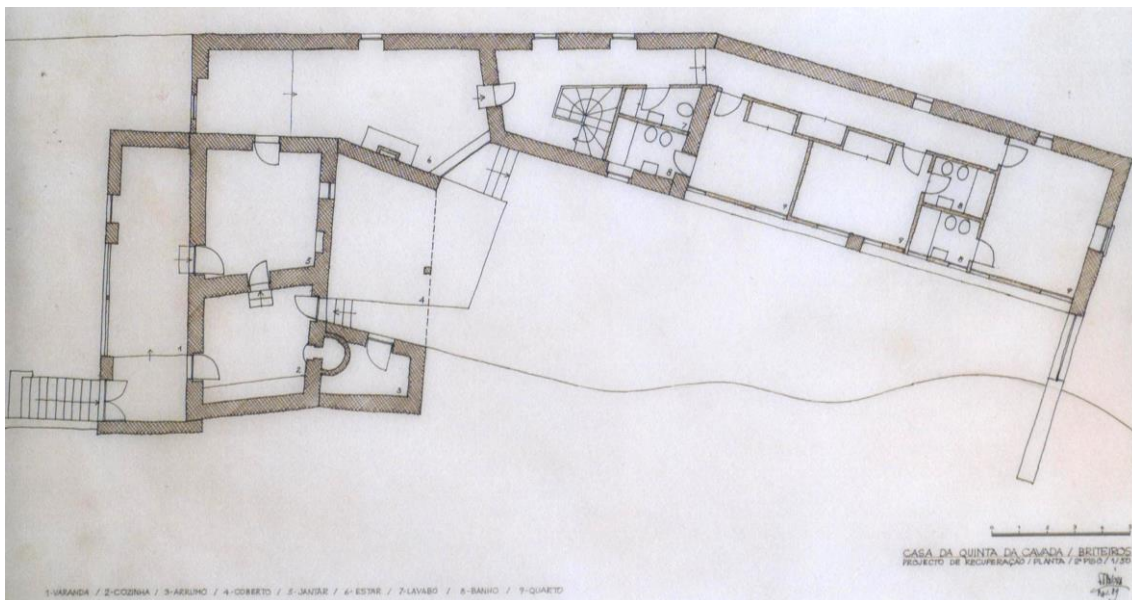


Fig. 6.89 – TÁVORA, Álvaro, *Casa da Quinta da Cavada*, S. Salvador de Briteiros, 1989/90. Planta do 1ºPiso, escala gráfica.



Fig. 6.90 – TÁVORA, Fernando, *Casa da Quinta da Cavada*, S. Salvador de Briteiros, 1989/90.



Fig. 6.91 – TÁVORA, Fernando, *Casa da Quinta da Cavada*, S. Salvador de Briteiros, 1989/90.

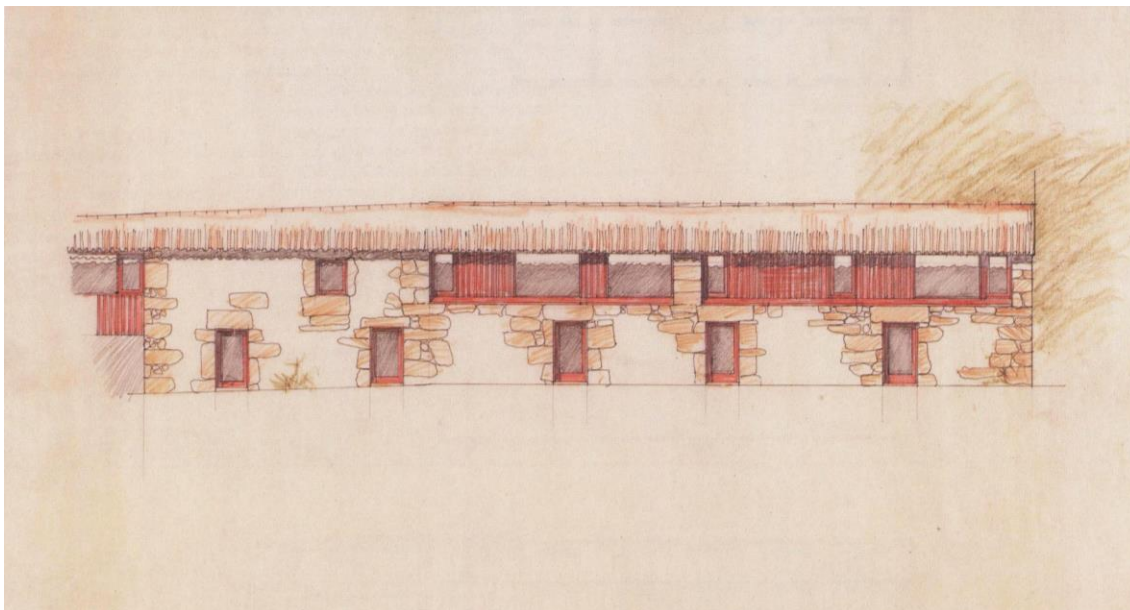


Fig. 6.92 – TÁVORA, Fernando, *Casa da Quinta da Cavada*, S. Salvador de Briteiros, Guimarães, 1989/90. Desenho do alçado Sul, a lápis de cor, sem escala.

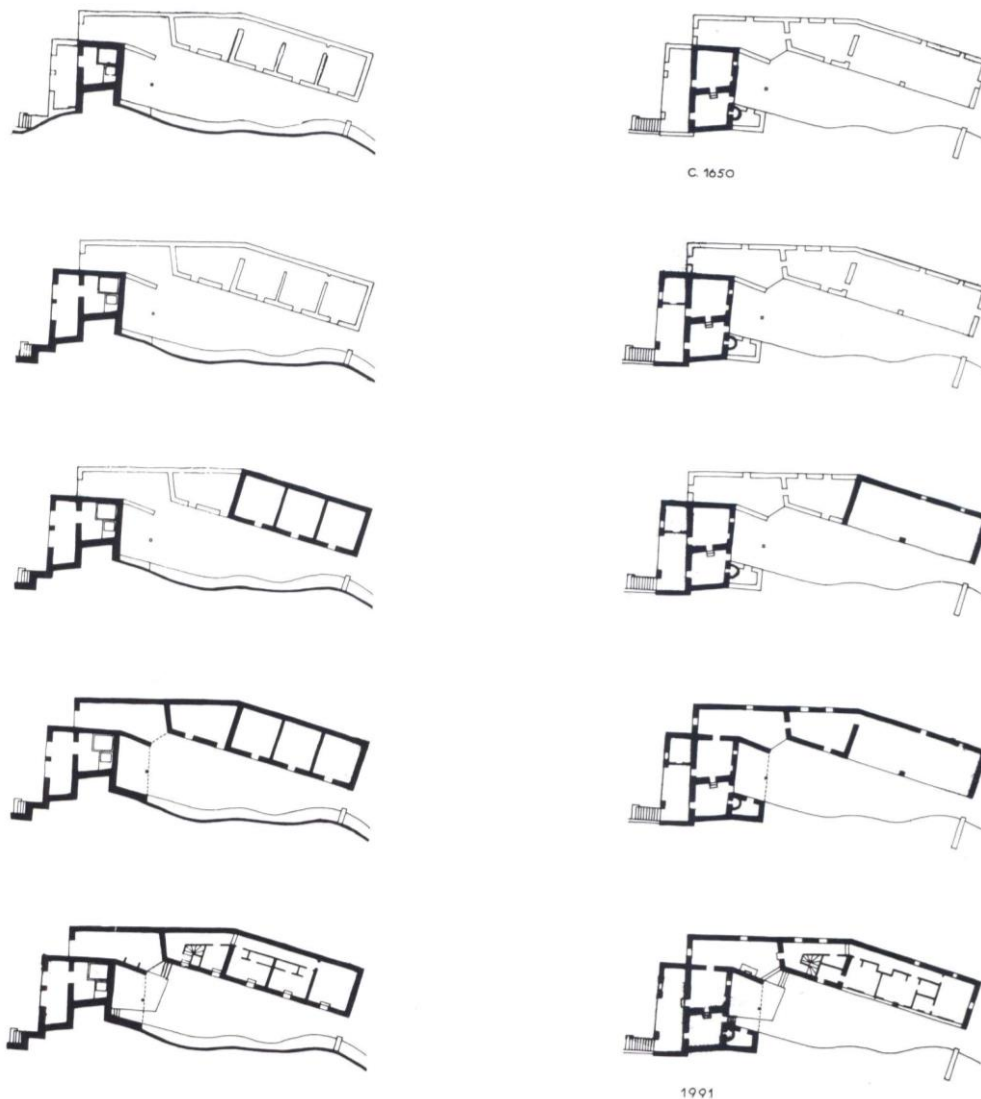


Fig. 6.93 – TÁVORA, Álvaro, *Casa da Quinta da Cavada*, S. Salvador de Briteiros, Guimarães, 1989/90. Desenhos com o estudo da hipotética evolução cronológica da construção entre 1650 e 1991, com base nos dados históricos disponíveis e por observação direta, sem escala.

se insere. De início terá existido uma pequena construção e aos poucos, por adição, se foram acrescentando outras, como o autor documenta através de um cuidadoso estudo de levantamento histórico e arqueológico, perscrutando no tipo de aparelho da pedra, das suas diferentes dimensões e técnicas construtivas, bem como em alguma escassa documentação ou testemunhos orais.

Távora procurou criar uma regra a partir do existente e com a habitual coerência e autenticidade, evitando ruturas, propõe o religamento de tempos diversos numa lógica de continuidade. Esta intervenção marca também o seu próprio tempo, mais um, sem que para isso a ação do arquiteto tivesse que se fazer notar. Não havendo necessidade de novos acrescentos, o autor, com a delicadeza que habitualmente põe neste tipo de intervenções, qualquer que seja a sua escala e importância, parece desejar apagar os sinais da sua presença, sempre na salvaguarda do carácter da própria construção. Esbatendo as fronteiras entre antigo e novo, o ancestral e o contemporâneo, a noção de unidade na continuidade foi o valor maior a preservar. Curiosamente ao contrário do que seria habitual, Távora realizou o projeto diretamente em obra, basicamente a partir de desenhos avulsos e de sucessivas visitas à obra onde discutia, com o proprietário e o construtor, cada um dos passos a implementar. Segundo palavras suas: - *“As plantas que apresentamos resultam não de um projecto anterior mas de um levantamento posterior e o trabalho correu como clandestino no meu atelier.”*¹⁰⁸ Mesmo quando, por necessidade, teve de abrir ou fechar novos vãos, o desenho subtil das novas caixilharias exteriores iniludivelmente contribuíram para uma desejada “ambiguidade”. Manteve o carácter e o espírito do pré-existente, mudou funções, e com elas transformou a aspereza dos primitivos espaços em dependências de confortável essencialidade.

Ganhou a casa, ganhou a paisagem. Mais uma vez o método “construiu”... a partir de uma apurada visão de síntese. Assim vemos na Quinta da Cavada a glorificação de mais um “projeto” de grande inteligência e sensibilidade, que tudo transformou nada parecendo transformar.

6.12. Recuperação dos Antigos Paços do Concelho

- Casa dos Vinte e Quatro: 1993–2003

Na sequência das demolições efetuadas para a abertura da Avenida da Ponte (1940 – 1950) que estabeleceu a ligação entre a Ponte Luís I e a Praça da Liberdade, criou-se um

¹⁰⁸ Fernando Távora *in* TRIGUEIROS, Luiz, *Op. Cit.*, p.162.



Fig. 6.94 – Imagem anterior à abertura da Avenida D. Afonso Henriques, vulgo Avenida da Ponte. Anos 30 do séc. XX.



Fig. 6.95 – Imagem da Avenida D. Afonso Henriques, vulgo Avenida da Ponte, anos 40, séc. XX, com a Sé Catedral do Porto em fundo.

violento vazio urbano resultante do arrasamento do vasto casario centenário. Desde então vimos assistindo ao perpetuar de uma cicatriz, que há já três quartos de século o Porto não consegue apagar, mau grado os envidados esforços que contemplam já diversas propostas de projeto, desde Fernando Távora, a Giovanni Muzio e Álvaro Siza. Como não bastasse, com essas demolições, foram ainda arrasados vários quarteirões de feição medieval em frente á Sé do Porto¹⁰⁹, que ainda subsistiam e a esta conferiam a justa escala de templo – de casa de Deus imersa no mundo dos homens, como aconteceu durante toda a idade média – com o argumento de higienizar esta zona da cidade, considerada insalubre, iludindo para o efeito a exaltação do património histórico, como reflexo da apologética nacionalista e historicista do governo de Portugal de então. Com estes argumentos, esta intervenção cumpriu os seus propósitos, libertando a imagem da catedral, criando para isso uma desafogada plataforma que hoje todos conhecemos, o Terreiro da Sé. Na senda dessa visão historicista do património, foi desmontada uma capela que existia mesmo em frente à Sé, a designada *Capela dos Alfaiates*,

¹⁰⁹ A Sé do Porto tem origem em meados do século XII como edifício de estilo românico, mantendo até à data a característica geral da fachada, com duas torres e rosácea, a estrutura interna de três naves, e a nave central em abóbada de canhão que descarrega sobre arcobotantes. Ao longo da sua existência foi conhecendo vários acrescentos como; a capela funerária de João Gordo em estilo gótico de 1333, cavaleiro da Ordem dos Hospitalários e homem próximo de D. Diniz, o claustro gótico construído nos séculos XIV e XV, no reinado de D. João I - que casou nesta catedral com D. Filipa de Lencastre em 1387 - e inúmeras intervenções exteriores ocorridas durante a época barroca, como a galilé (1736) de Nicolau Nasoni, o novo portal que substituiu o portal românico (cerca de 1772), assim como as balaustrada e as cúpulas das torres. Refira-se para o efeito que o casamento de D. João I, ocorrido nesta catedral, está retratado num mural de azulejos da estação de S. Bento, da autoria de Jorge Gonçalves.



Fig. 6.96 – TÁVORA, Fernando, *Recuperação dos Antigo Paços do Concelho - Casa dos Vinte e Quatro*, Porto, 1993/2003. Ruínas com arco em ogiva, antes da intervenção.



Fig. 6.97 – TÁVORA, Fernando, *Recuperação dos Antigo Paços do Concelho - Casa dos Vinte e Quatro*, Porto, 1993/2003. Ruínas da torre dos Paços do Concelho, antes das demolições do terreiro da Sé.



Fig. 6.98 – TÁVORA, Fernando, *Recuperação dos Antigo Paços do Concelho - Casa dos Vinte e Quatro*, Porto, 1993/2003. Atenda-se na primitiva base da construção, onde ainda se percebe a parede primitiva com a porta de arco em ogiva.

reconstruída em 1953 um pouco mais a nascente, na rua do Sol, junto ao lugar da antiga porta do sol, que através da *Muralha Fernandina* constituía a entrada nascente da cidade do Porto. Esta muralha foi igualmente intervencionada pela então *Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*, com a colmatação de alguns panos da muralha e colocação de ameias. Ao lado desta capela existia também uma casa torre, durante séculos oculta entre o casario da Sé, que foi por esta mesma instituição reconstruída e reclassificada como torre medieval do Porto, sendo hoje um dos espaços consagrado nos roteiros turísticos de quem nos visita. É neste contexto de grande valor patrimonial e histórico, correspondente à área circunscrita à primitiva muralha sueva, que surge então a reinterpretação e reabilitação da Casa dos Vinte e Quatro ¹¹⁰, precisamente sobre o

¹¹⁰ Construída no século XV como primeira sede do poder autárquico da cidade do Porto, aqui funcionou até meados do século XVI o antigo senado ou assembleia. Em 1518 D. Manuel institui a Casa dos Vinte e Quatro, assim designada por ser constituída por vinte e quatro representantes dos doze principais ofícios desta cidade, com o objetivo de defender os interesses do povo. Aqui reuniam até que os Paços do Concelho se tiveram de mudar para o Convento de S. Domingos, por ameaça de ruína do imóvel.

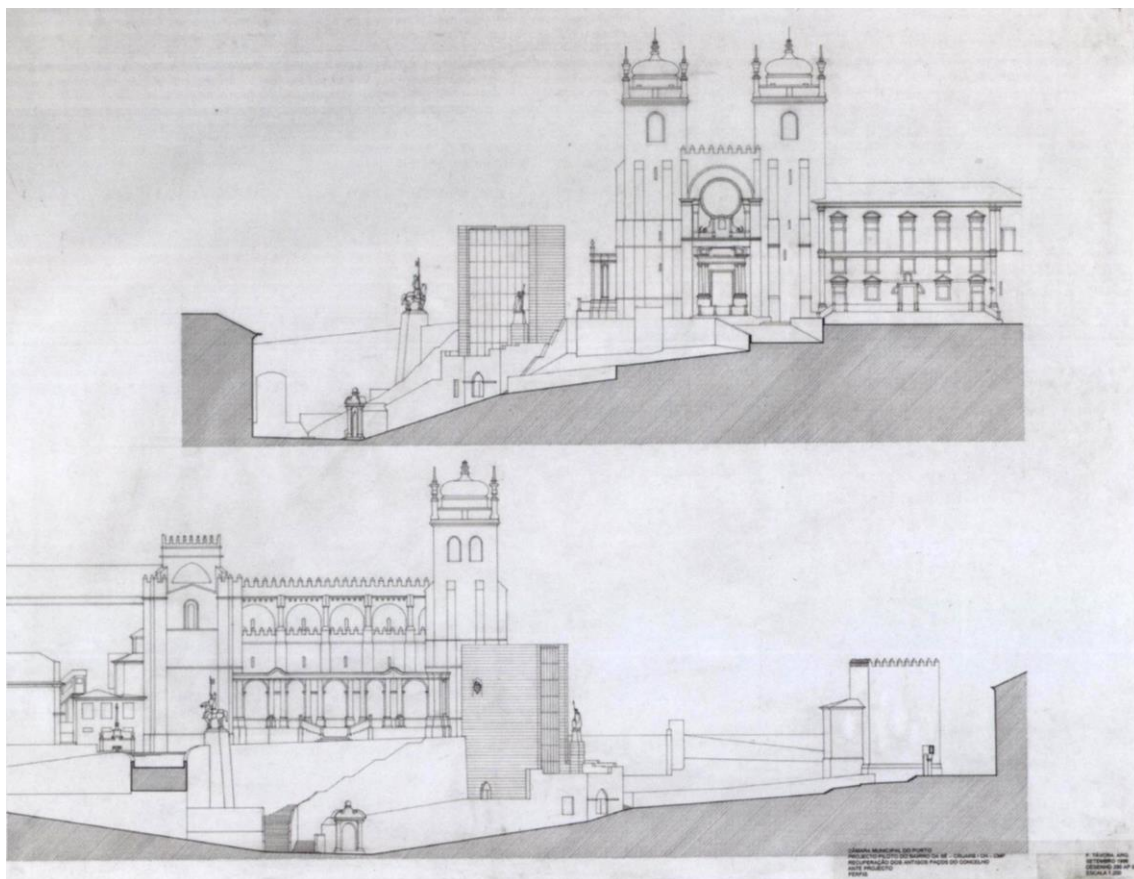


Fig. 6.99 – TÁVORA, Fernando, *Recuperação do Antigo Paços do Concelho - Casa dos Vinte e Quatro*, Porto, 1993/2003. Anteprojeto, Perfis, sem escala. Setembro de 1996. Desenho original: 1:200. H60cmx1.84cm. FIMS-FT/0290 – pd0054. Sem escala.

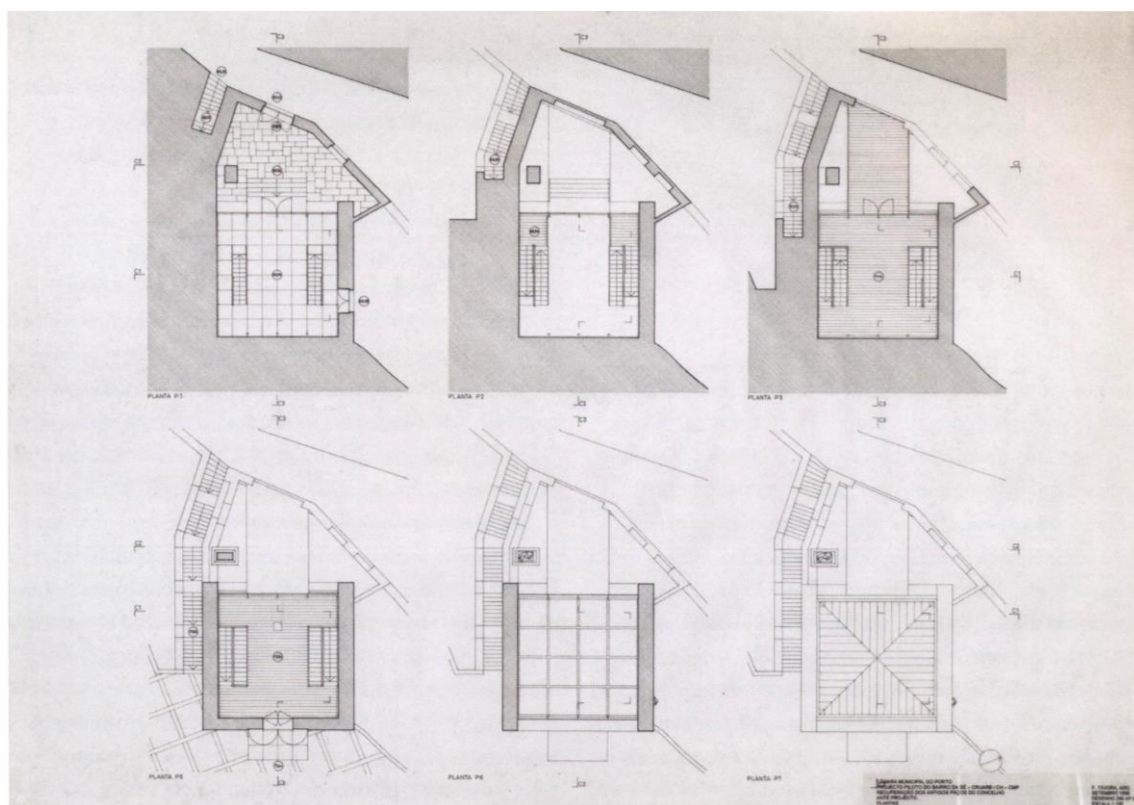


Fig. 6.100 – TÁVORA, Fernando, *Recuperação do Antigo Paços do Concelho - Casa dos Vinte e Quatro*, Porto, 1993/2003. Plantas, sem escala. Setembro de 1996. Desenho original: 1:100. H60cmx1.84cm. FIMS/FT/0290 – pd0055.

lugar onde antes existiu a antiga Casa da Camara ou Torre da Rolaçom, edificada no século XV.

A recuperação dos antigos Paços do Concelho, ou Casa dos Vinte e Quatro, designação pela qual também é conhecida, constitui a indefetível e derradeira obra contemporânea com que nos deixa o arquiteto Fernando Távora. Edificada sobre as ruínas da base da primeira sede dos Paços do Conselho do Porto, a intervenção, assumidamente contemporânea, recusou mimetismos com o passado mas recuperou o essencial da memória do edifício desaparecido numa reverente referência aos valores simbólicos da história e da cidade. Como escrevia Fernando Távora na memória descritiva de Setembro de 1996: “ *O edifício, que se sabe ter tido cem palmos de altura, uma sala ao nível do Terreiro da Sé e outra ao nível da rua de S. Sebastião, foi objeto de acidentes vários até ao seu quase desaparecimento.*

Uma vez que tal edifício foi lugar e significado do poder municipal é intenção do projecto proposto a sua transformação em memorial recordatório de longos anos de vida e de história da cidade do Porto, pela criação de um objeto arquitectónico, que invocando a torre outrora existente, em diálogo com as restantes da Sé e do Arquivo Histórico, possua um espaço interno capaz de emocionar os seus visitantes recordando-lhes tão glorioso passado.”¹¹¹

Segundo estes pressupostos, o novo edifício procurou manter uma estrutura espacial idêntica à da construção primitiva, articulando dois dos seus três pisos às cotas do Terreiro da Sé e da rua de S. Sebastião respetivamente. Os referidos cem palmos de altura da primitiva construção e “*uma sala do senado com teto em ouro é a informação segura e suficiente que constitui a ligação entre passado e presente*”¹¹². Fernando Távora, sensível a tão escassa mas valiosa informação, estabelece a cota final do edifício em vinte e dois metros de altura, - que corresponde exatamente à multiplicação dos vinte e dois centímetros de um palmo por cem vezes – resultando por aproximação uma relação com a altimetria do volume do corpo da Galilé,¹¹³ adossado à fachada norte da catedral.

Esta é também uma última lição que Távora nos deixa, coerente com o que sempre defendeu e acreditou. Entre dados históricos visíveis ou apagados, entre a

¹¹¹ BANDEIRINHA, José António, *Op. Cit.*, p. 444.

¹¹² COELHO, Paulo, *Op. Cit.*, p. 83

¹¹³ Construção porticada em estilo barroco, da autoria de Nicolau Nasoni, acrescentado à fachada norte da Sé do Porto em 1736.

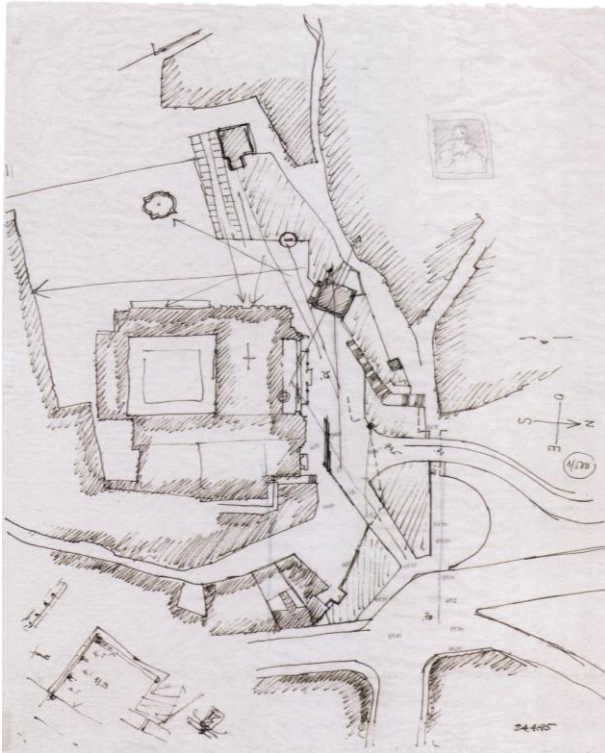


Fig. 6.101 – TÁVORA, Fernando, *Recuperação do Antigo Paços do Concelho - Casa dos Vinte e Quatro*, Porto, 1993/2003. Esquizzo do autor do projeto, 24 de Abril 1995. Desenho original: 1:500. H50xL38. FIMS/FT/0290 – pd0003.

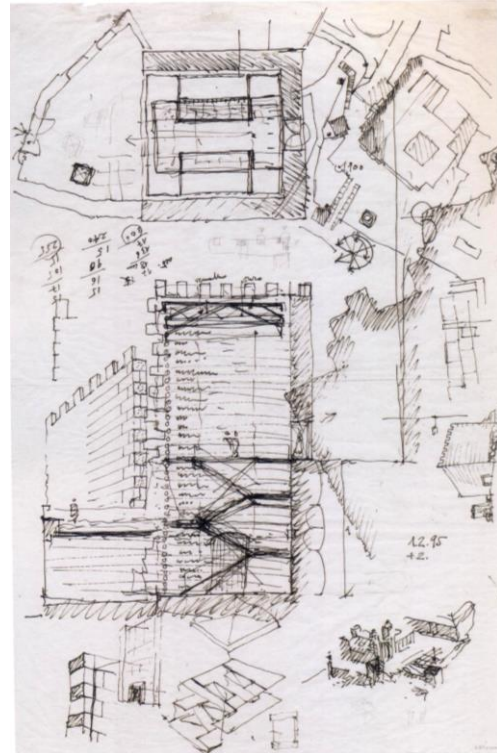


Fig. 6.102 – TÁVORA, Fernando, *Recuperação do Antigo Paços do Concelho - Casa dos Vinte e Quatro*, Porto, 1993/2003. Esquizzo do autor do projeto. Desenho original: FIMS/FT/0290 – pd0002.

realidade expectante da *Avenida da Ponte*, “cicatriz” ainda não fechada, – que conheceu propostas de Távora, de Siza, Muzio e Piacentini – a *Torre dos 24* concorre decididamente para um primeiro momento na reabilitação do morro da Sé, para a reposição da sua correta escala e reinserção no centro histórico da cidade. Sempre atento à história mas não se deixando iludir por duvidosa arqueologia, que as escavações deixavam transparecer, Távora opta pela sua própria versão, considerando possível a “*edificação de uma estrutura de paredes em U, repousando sobre uma parte da ruína existente*,”¹¹⁴ como escreveu na memória descritiva de 1988. E na ausência de elementos seguros que fundamentassem o quarto lado da nova construção, cujas fundações primitivas não eram perceptíveis, Távora decide-se por uma geometria quadrangular, abrindo totalmente o edifício a poente “*como uma moldura, à leitura da cidade*.”¹¹⁵ Diante desta grande janela de onde o visitante pode apreciar o vasto casario, Távora coloca, voltada para o interior, a estátua *O Porto*, que simbolicamente parecia

¹¹⁴ COSTA, Alexandre Alves, *O FUTURO – Dois projetos para dois tempos*, in REAL, Manuel Luís; BRAGA, Maria Helena Gil, *A Ponte e a Avenida – Contradições Urbanísticas no Centro Histórico do Porto*, catálogo da Exposição organizada pela CMP na Casa do Infante, integrada no programa da Capital Europeia da Cultura, Porto, 2001, p. 85.

¹¹⁵ *Ibidem*.



Fig. 6.103 – TÁVORA, Fernando, *Recuperação do Antigo Paços do Concelho - Casa dos Vinte e Quatro*, Porto, 1993/2003. Palmo em baixo relevo como evocação de um sistema métrico ancestral. Unidade-base de comprimento baseado num palmo de aproximadamente 22cm.

Fig. 6.104 – Le Corbusier, *Unidade de Habitação de Marselha*, Marselha, 1946/52. Representação do *Sistema Modulor* em baixo relevo, como sistema de proporções em substituição da métrica tradicional. Modulor 1.75m - Sequencia azul: modulor 1.83m - sequencia vermelha.

acolher o visitante, ao mesmo tempo que se associa à singularidade do *Torre dos Clérigos* de Nicolau Nasoni. Com esta obra “*Távora reinventa novamente o morro da Sé e ao acercar-se livremente da sua matriz original, supera a aspiração neoclássica, tantas vezes evocada, e opõe-se à tendência da “museificação” do património*”¹¹⁶ Pedagogicamente, Távora assinala ainda esta sua intervenção de forma *sui generis* ao imprimir repetidamente em baixo relevo uma mão aberta, representando a dimensão de um palmo, como evocação de um sistema métrico ancestral, para memória futura. Estaria Távora, que nunca deixou de ser moderno, a evocar o *Modulor* de Le Corbusier, , ainda que subliminarmente?

Esta é uma lição de arquitetura, que naturalmente rompe a fronteira com o urbanismo, matéria que desde sempre motivou e acompanhou o seu pensamento, enquanto noção de espaço organizado, e que Távora nunca entendeu como separáveis. Esta obra é além do mais e como Siza recordava uma importante lição a considerar, pois como dizia: “*Com aquela obra do Fernando Távora, refaz-se a relação de escala e o posicionamento no espaço. E só com um elemento! Isso é que é difícil! Não é com um contexto, retomando o que era, mas só com uma construção consegue-se refazer o espírito da relação existente entre volumes naquele morro da Sé. Para mim é uma obra*

¹¹⁶ *Ibidem*.



Fig. 6.105 – TÁVORA, Fernando, *Recuperação do Antigo Paços do Concelho - Casa dos Vinte e Quatro*, Porto, 1993/2003.



Fig. 6.106 – TÁVORA, Fernando, *Recuperação do Antigo Paços do Concelho - Casa dos Vinte e Quatro*, Porto, 1993/2003. Maqueta, 1996.

genial.”¹¹⁷ Assim o disse o mestre sobre o trabalho do seu mestre. Não é difícil concordar. Não pelo que disse, mas pela verdade com que o disse.

Esta derradeira lição de Fernando Távora, guarda ainda muito do que um dia escreveu em *Da Organização do Espaço*, em 1962, ao alertar para a importância da arquitetura na edificação do espaço urbano e o risco autista de visões disciplinares diferenciadas, onde as “*obras constituem apenas soma e nunca integração; a “Barbárie do especialismo como chama Ortega e Gasset a um dos mais característicos fenómenos do nosso tempo não é em verdade propícia a colaboração mas apenas a uma pura e simples participação e desta outra coisa não pode resultar que não seja uma pura e simples ocupação do espaço e nunca a sua organização.*”¹¹⁸ Ou ainda quando se abstém de fazer “*formas pretensamente “geniais” ou que por vezes nada mais satisfazem do que o egoísmo dos seus autores, até porque é sabido que uma forma só possui significado na medida em que representa ou satisfaz, para além de um homem, toda uma sociedade que dela se utiliza.*”¹¹⁹

¹¹⁷ Revista, *O tripeiro*, 7ª série, Ano XXIV, Número 10, Porto, Outubro de 2005, p. 262.

¹¹⁸ TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, FAUP Publicações, 6ª Edição, Porto 2006, p. 21.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 26.

E nesta derradeira lição a todos lembra como “*deverá atender-se sempre ao aspeto pedagógico das formas, à influência que elas poderão ter sobre determinados sectores da sociedade, o que pressupõe, no fundo, uma atitude moral de humildade e de compreensão do criador perante a circunstância que o envolve.*”¹²⁰ e que “*o espaço é um dos maiores dons com que a natureza dotou os homens e que, por isso, eles têm o dever, na ordem moral, de organizar com harmonia, não esquecendo que, mesmo na ordem prática, ele não pode ser delapidado, até porque o espaço que ao homem é dado organizar tem os seus limites físicos, facto pouco sensível, por exemplo, na escala do objecto mas já extraordinariamente sensível na escala da cidade ou da região...*”¹²¹

Tendo sido sempre um apaixonado pela arquitetura, e um preocupado estudioso do espaço, “*vivendo intensamente o dia-a-dia, é com a memória que vai construindo o seu comportamento, utilizando em rede os seus estratos, não hierarquizados, conforme lhe vão sendo úteis, trazendo-os para o quotidiano, nunca sacralizando nenhum deles.*”¹²²

6.13. Síntese de uma Carreira Singular.

Fernando Távora, de ascendência aristocrática, disse ter entrado na Escola de Belas Artes do Porto “Encantado com a Vénus de Milo e saído fascinado por Picasso”. Desde criança sentia uma tendência para o desenho, razão pela qual um dia, contra a vontade do seu pai, decidiu seguir a arquitetura. Aos 22 anos, numa idade ainda precoce, em reação a um artigo publicado por um historiador, que se lamentava por não se fazer arquitetura portuguesa tradicional, escreve um pequeno texto onde defende uma evolução da arquitetura moderna capaz de se identificar com a tradição. Esse texto em que denunciava a arquitetura passadista promovida pelo regime procurava fazer entender como um arquiteto em Portugal devia projetar de acordo com o seu tempo e o lugar. Esse texto de 1945 tinha como título “*O Problema da Casa Portuguesa*” e viria a ser publicado em livro em 1947. Nesse opusculo Fernando Távora enunciava um conjunto de pressupostos como via alternativa à arquitetura institucionalizada, promovida pelo *Estado Novo* de Salazar e daqueles que nela se reviam, o “*Estilo*

¹²⁰ *Ibidem*, p. 26.

¹²¹ *Ibidem*, p. 27.

¹²² Revista, *O tripeiro*, 7ª série, *Op. Cit.*, p. 263.

Português Suave”¹²³. Tratava-se, como lhe chamou, da *Terceira Via*. Tendo por Le Corbusier a maior admiração, viveu como os demais da sua geração uma fase vincadamente modernista. Em 1952 projeta a *Casa sobre o Mar*, um exercício académico para a obtenção do diploma de arquiteto. Nesse projeto onde é nítida a aproximação ao ideário de Le Corbusier, e à *Villa Savoye*, bem patente no desenho do solário da cobertura, tenta pela primeira vez aplicar os conceitos que antes havia defendido, no seu pequeno livro de 47, no sentido de uma natural evolução dos conceitos modernistas, tendo em conta os aspetos mais regionais da arquitetura vernacular portuguesa. Este é um projeto onde reflete já muito do espírito do CIAM de Hoddenson, de 1951. Muito embora esta tentativa de adequação regionalizada do movimento moderno, revele essa afetação e pesquisa, Fernando Távora denota ainda uma grande dificuldade ou até grande inabilidade quanto à aplicação teórica dos valores culturais locais, na sua produção desenhada.

Em 1952, após ter sido aluno e colaborador de Carlos Ramos, que nesse mesmo ano ascendeu ao cargo de diretor geral da ESBAP (Escola Superior de Belas Artes do Porto), é por este convidado para professor desta instituição.

Em 1953 inicia o projeto do *Mercado da Vila da Feira*, obra marcante da arquitetura contemporânea portuguesa dessa época, mais tarde publicado num dos livros do CIAM. Nesta obra, as noções que defendida surgem já nitidamente melhor resolvidas, conseguindo uma solução equilibrada e harmoniosa quer pela forma como adequou o edifício ao lugar, respeitando a topografia e a envolvente, quer pelo modo como confronta técnicas e tendências modernas com materiais e processos construtivos tradicionais. Esta obra além de uma conseguida harmonia, revela também claras preocupações de índole urbanística, pelo modo como o edifício se relaciona com a cidade, fundindo espaço público e privado, numa “indecifrável” continuidade. É ainda de realçar a forma como os quatro blocos que formam o edifício se articulam entre si, jogando com a topografia segundo uma geometria regular. Desse exercício resultou um interessante pátio central, que ao mesmo tempo que lhe confere um ar intimista e familiar, deixa de igual modo transparecer uma nítida vocação de praça.

¹²³ O “*Estilo Português Suave*” foi assim ironicamente apelidado pelos arquitetos que nele não se reviam (arquitetos modernos) e o comparavam a uma homónima marca de cigarros, igualmente brandos e de grande aceitação popular. Este designado estilo, socorria-se dos métodos modernos de construção assentes na tecnologia das estruturas de betão, como os sistema de laje-pilar-viga, os quais travestia com um vocabulário vernacular de beirais, pináculos, colunatas, coruchéus, bem ao estilo de Raul Lino e de uma certa visão nostálgica da arquitetura tradicional portuguesa.



Fig. 6.107 – TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição*, Leça da Palmeira, 1956/60. Vista do Jardim Vermelho.



Fig. 6.108 – TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição*, Leça da Palmeira, 1956/60. Vista do Jardim Vermelho e do Jardim Amarelo.

Ainda circunscritas ao período temporal das décadas de 50 e 60, que marcaram o momento de maior visibilidade da obra de Fernando Távora, e da arquitetura contemporânea portuguesa de inspiração vernacular, destacamos as obras do parque verde da *Quinta da Conceição*, em Leça da Palmeira, e da *Casa de Férias de Ofir*.

No primeiro caso sentimos uma nítida influência da arquitetura Japonesa, de Wright e Barragán, em algumas das peças e espaços que edificou, como o *Pavilhão de Ténis*, o *Pátio Vermelho*, ou os jardins amarelo e vermelho. Com o arranjo desta quinta propõe um novo paradigma de parque verde, que mais uma vez conciliando modernidade com história e a tradição, altera definitivamente o conceito de inspiração marcadamente formal e romântica dos espaços ajardinados em Portugal.

O segundo caso, a *Casa de Férias de Ofir*, de 1958, onde muito do que ensaiou na *Quinta da Conceição* veio a repetir, é o exemplo claro da continuidade dos conceitos estéticos e construtivos que estão presentes no *Pavilhão de Ténis* desta quinta, bem como a noção de relação da construção com a paisagem. “*Não fazendo misturas mas*

utilização do betão, o uso da madeira na sua expressão clássica, de um vernáculo erudito, e o branco das paredes que lembra a modernidade ou a arquitetura regional do sul de Portugal, transformaram esta casa num dos mais coerentes exercícios de Távora, nessa incansável missão de conciliação entre moderno e tradição.

Em 1960, Távora com uma bolsa da fundação Calouste Gulbenkian, faz uma viagem por diversos países à volta do mundo, com o objetivo de conhecer outras arquiteturas e outros métodos de ensino. Dessa viagem colhe preciosa informação que vai seguramente influenciar, de novo, o seu discurso como arquiteto e professor. Depois desta viagem, estando ainda a decorrer a obra da Quinta *da Conceição*, que finalizou durante esse ano, Távora ainda se permitiu a consideráveis alterações de última hora que, entre outras, ficaram claramente marcadas por alguns dos detalhes do *Pavilhão de Ténis*. Notamo-lo sobretudo no varão da guarda do varandim, com 13cms de diâmetro, e nos remates das caleiras das águas pluviais, inspirados nas construções de cana de bambu do palácio de Katsura, no Japão, como Távora veio posteriormente a admitir. Nessa época quando o acesso à informação era muito limitada esta viagem, onde tudo registou com grande detalhe, representou para si um momento especial de aprendizagem, com significativo reflexo na sua arquitetura e na arquitetura contemporânea portuguesa, da década de 60, no norte de Portugal. Deste périplo pela arquitetura de diferentes continentes e latitudes, de culturas tão diversas, Távora atentamente observou e anotou diferentes escalas, desde as cidades aos objetos.

Mas por certo, podemos afirmar que ao longo da sua carreira Távora sempre procurou conciliar a modernidade com a tradição e a história, sem ruturas, numa lógica de continuidades, sem nunca deixar de ser moderno. A história que aprendeu a admirar e a respeitar com Arão de Lacerda nunca mais o abandonou, e com ela, ou por ela, também com o desenho por método, edificou muitos dos seus magníficos edifícios e praças. Fê-lo magistralmente em diversas obras, em diferentes tempos, contextos e escalas, em diversas situações. Foi assim no *Plano de Urbanização do Campo Alegre* (1948 – 1949), na *Unidade Residencial de Ramalde* (1952-1960), na *Casa da Covilhã* (1963-1988), na Praça 8 de Maio em Coimbra (1982 – 1993), nas praças de Guimarães (1985 – 1992), na *Escola Superior Agrária de Ponte de Lima / Convento de Refóios* (1986-1993), na *Casa em Pardelhas* (1994-1999), na *Ampliação da Assembleia da República* (1994-1999), cujo edifício original é da autoria do arquiteto Miguel Ventura Terra (1866-1919), ou ainda a emblemática *Recuperação do Palácio do Freixo* (1995 – 2003), de Nicolau Nasoni (1691-1773), que restaurou e para o qual desenhou os espaços

exteriores, ou em outras tantas obras que nos deixou. Como grande pedagogo e doutrinador que foi, durante mais de meio século, não será possível ignorá-lo pelo que representa para Portugal, para a arquitetura contemporânea portuguesa e para a Escola do Porto, que orgulhosamente lhe reclama a paternidade.

Pelo legado cultural e patrimonial das suas obras, escritas e construídas, como disse Siza logo após a morte do seu mestre; - *“Em Távora se revê a Escola, nele nos revemos, e por ele construámos os alargados consensos que nos têm permitido enfrentar os desequilíbrios ou os novos equilíbrios da contemporaneidade. A sua lição fundamental decorreu simplesmente da sua capacidade única de distinguir o essencial do supérfluo ou circunstancial.*”¹²⁴

Com a admiração e a saudade do amigo que vira partir, Siza acrescentava: - *“E, se gloriosa foi a Casa sobre o Mar, já tão apagada na admiração de um Le Corbusier de certezas, como quem diz “il faut être absolument moderne”, gloriosa é, também, a Torre dos Paços do Concelho, saída da sabedoria do que é preciso. Acabamos de o perder. Não o esqueceremos.”*¹²⁵

¹²⁴ Revista, *O tripeiro*, 7ª série, Ano XXIV, Número 10, Porto, Outubro de 2005, p. 263.

¹²⁵ *Ibidem.*

CAPÍTULO 7
SIZA VIEIRA

7.1. O Grande Impacto



Fig. 7 1- Siza Vieira

Na 2ª metade dos anos 70, está em curso o processo SAAL (Serviço Ambulatório de Apoio Local), promovido pelo Estado Português para prover à falta de habitação que então se verificava nas camadas mais desprotegidas da população. Com apertados orçamentos, estávamos na presença de uma operação de construções de habitação social que se estendia a todo o país. Promovida pelo Ministério das Obras Públicas, do qual era secretário de estado do primeiro governo provisório, o arquiteto Nuno Portas, a operação ganha uma expressiva dimensão política e um forte impacto social.

A produção de alguns arquitetos, pela oportunidade conseguida, revelou o pragmatismo de novas soluções que além de darem resposta ao solicitado, expressavam um enorme apreço e curiosidade pelo tema, pela tipologia social, e assinalavam à evidência qualidades funcionais e plásticas, não muito expectáveis neste tipo de habitação social. É neste contexto e face à nova escala da encomenda que sobressaem entre outros o nome de Álvaro Siza Vieira. Siza destaca-se com as obras da Bouça (1973 – 1977) e S. Victor (1974 – 1977). A sua melhor preparação e formação cultural, colocou-o certamente em vantagem face às propostas de outros colegas e de outras equipas. O pragmatismo e o sentido poético que pôs nessas intervenções rapidamente chamou a atenção dos críticos, internamente e principalmente fora de Portugal. A Europa e o mundo estavam atentos ao desenvolvimento da nossa revolução. No Porto com estas duas obras, Siza Vieira marca o primeiro grande momento de uma renovada cultura arquitetónica que se anuncia em Portugal. Daqui saíram também muitas das reflexões que estiveram presentes no debate da renovação urbana de cidades como Berlim, Barcelona, Paris e Haia.



Fig. 7.2 – VIEIRA, Siza, *Habitações coletivas*, Bouça, SAAL, Porto, 1973 – 1977. Imagem atual após a renovação do conjunto (2000/06).



Fig. 7.3 – VIEIRA, Siza, *Habitações coletivas*, São Victor, SAAL, Porto, 1973 – 1977.

7.2. Os Primeiros Passos

Aos 16 anos Charles Edouard Jeaneret, Le Corbusier, manifestava por carta ao seu velho mestre L'Éplattienier a vontade de vir a ser pintor, referindo até sentir “*horror pela arquitectura e pelos arquitectos*”¹.

Analogamente Siza não mostrou qualquer horror pelos arquitetos, nem pela arquitetura, ao falarmos de uma pequena construção, um anexo no quintal da nova casa para onde fora viver com a família, e que o pai o incumbira de desenhar. Sobre esta pequena construção lembra: - “*o pavilhão foi feito durante a primeira remodelação da casa, teria eu 15 ou 16 anos*”². A mesma idade que tinha Le Corbusier quando por carta escreveu a L'Éplattienier sobre a sua vontade de ser pintor. Ao falar sobre este pequeno pavilhão que correspondia ao “*gosto mais conservador, que tem a ver com a «casa portuguesa», com telhadinhos e beirais*” sublinha que; - “*eu nem sequer tinha qualquer sentido crítico em relação a isso. No fundo fiz o que o meu pai pretendia e também com gosto porque era uma outra forma de desenhar. [...] Ali desenhei, pintei, estudei, fiz escultura como sabia e podia*”³. Esta frase que nos fala do gosto que teve por esta nova forma de desenhar pronuncia já uma precoce e latente apetência para este novo género de desenho, ainda que com ele não se identificasse, mas fê-lo “com gosto”. Pela arquitetura mostra de início uma certa indiferença e ignorância. À época, não dizendo querer ser pintor ou arquiteto, fascinava-o a ideia da escultura que nesse pequeno anexo

¹ Cartas a Charles L'Éplattienier, em Jean Petit, *Le Corbusier Lui-Même* genève, Rousseau, 1970, p. 31.

² SIZA, Alvaro, *A Casa em Roberto Ivens*, ACA – Associação Casa da Arquitetura, Matosinhos, Outubro de 2011, p.25.

³ *Ibidem*.



Fig. 7.4 – VIEIRA, Siza, *A Casa em Roberto Ivens*, Matosinhos, 1961. Tardoz e vista parcial do pátio. À direita, o pequeno pavilhão desenhado por Siza quando tinha 15 ou 16 anos.

fez “como sabia e podia”. Coincidentemente com Le Corbusier, sentia-se atraído pelas artes mas não pela arquitetura. Não procuramos com isto qualquer tipo de associação abusiva de Siza à figura de Le Corbusier, mas apenas registar por curiosidade pequenas coincidências ou similitudes. Dentro de pouco tempo Siza entrará para a Escola de Belas Artes do Porto. Não para escultura, como havia desejado, mas para arquitetura como preferiu o pai, que entendia que a vida de artista não augurava grande futuro. Assim se consumou a vontade paterna, que sem o suspeitar promoveu e patrocinou a sua primeira experiência na disciplina, reconhecendo-lhe talvez alguma apetência, não para a arquitetura mas para a engenharia. O seu pai, tal como o pai de Fernando Távora, o que desejava era que o filho viesse a ser engenheiro, assim como ele.

Por idênticos motivos, os mesmos que levaram Távora a ingressar na Escola de Belas Artes do Porto, quis o acaso que dez anos mais tarde, em São Lázaro⁴, se cruzassem os destinos de Siza e Fernando Távora.

Siza, tendo sido aluno de Carlos Ramos no terceiro ano do curso, vai conhecer Fernando Távora como professor no ano seguinte. Como lembra desse período académico, foi alertado pelo primeiro para a fraca cultura arquitetónica que possuía: “*eu não tinha nenhuma informação sobre arquitetura. Procurava entrar naquele mundo,*

⁴ São Lázaro é um dos nomes pela qual era conhecida a ESBAP (Escola Superior de Belas Artes do Porto), pela sua proximidade com o icónico Jardim público de São Lázaro (1834). Trata-se do mais antigo jardim da cidade do Porto, de conceção romântica, desde sempre conhecido pelas suas majestosas tílias e o coreto, a que não é alheia também esta escola, pela responsabilidade na produção de alguns elementos escultóricos do referido jardim.

mas os meus trabalhos eram mauzinhos, as notas eram mesmo mas, mesmo à justa.”⁵ De Mestre Ramos e da importância que este teve na sua formação diz: - *“Destacar também o professor Carlos Ramos (que dirigia a Escola de Arquitetura na altura em que Fernando Távora integrou o jovem e inovador corpo docente de uma faculdade que então funcionava ainda no âmbito da Escola de Belas Artes do Porto), que era também muito bom professor. Na primeira aula que tive com ele, viu o meu trabalho e disse-me assim: «Você precisa de comprar umas revistas de arquitetura...».” E eu realmente não tinha coleção nenhuma.*”⁶

Por Carlos Ramos foi então convidado a consultar algumas revistas e livros da especialidade, dado a sua manifesta falta de conhecimentos a esta disciplina. No ano seguinte foi aluno de Fernando Távora que, como conta, rapidamente reconheceu o seu valor: - *“não tive o Távora a não ser no 4º ano e ele foi o primeiro a ter visto qualquer coisa de interessante nos meus trabalhos. As minhas primeiras boas notas são consecutivas aos meus encontros com ele”*⁷. E continuando esta descrição conta ainda que: - *“Foi a partir daí que me interessei verdadeiramente pela arquitetura, graças a Carlos Ramos, a Fernando Távora e a uma série de novos assistentes, de gente nova que traziam outro interesse à aprendizagem.*”⁸ Assim iniciaram um longo caminho de amizade e respeito mútuo, que cultivaram até ao desaparecimento de Távora em 2005.

7.3. A Arquitetura de Siza

Na obra de Siza verificamos uma particular disposição para a manipulação e exploração das formas e dos espaços, numa relação estreita com a utilização quase corpórea da luz que acrescenta à obra uma expressão escultórica que sempre buscou. Numa inquieta experimentação persegue obsessivamente a ideia através de interessantes sessões de esboços com que enche os seus já conhecidos cadernos de capa preta. A sua arquitetura raramente segue orientações pré-definidas, ou vocações estilísticas, que atavicamente condicionem a sua liberdade de ação. Numa incessante procura da expressão própria para cada obra, experimenta jogos geométricos, que em consonância com os lugares e os aspetos mais tectónicos, produzem edifícios que se contorcem

⁵ Revista, *O tripeiro*, 7ª série, Ano XXIV, Número 10, Porto, Outubro de 2005, p.259.

⁶ Revista, *O tripeiro*, 7ª série, Ano XXIV, Número 10, Porto, Outubro de 2005, p.260.

⁷ MACHABERT, Dominique; BEAUDOUIN, Laurent, Álvaro Siza, *Uma questão de medida*, Caleidoscópio, Março de 2009, p.264.

⁸ Revista, *O tripeiro*, 7ª série, Ano XXIV, Número 10, Porto, Outubro de 2005, p.260.

elegantemente sem esforço, conformando pátios ou outros espaços que reforçam a clareza com que explora as relações entre o interior e o exterior, ou que se encerram em interiores mais intimistas, procurando o exterior através de aberturas estrategicamente colocadas, que refletem a lucidez com que o faz e a harmonia com que compõe os alçados. Rasga janelas que surgem como aberturas murárias, diretas e naturais, ou que decorrem de translações, rotações ou outras deslocções volumétricas numa verdadeira exortação de uma linguagem de massas.

Siza rejeita frequentemente classificações ou rótulos que lhe queiram atribuir ou à arquitetura que faz, identificável é certo, mas que de modo algum constitui um mundo de formas estereotipadas, repetíveis ou facilmente copiáveis. Apoiado numa metodologia que desenvolveu e de comprovada eficácia, a sua arquitetura revela uma experimentação sistemática e constante em cada projeto.

7.4. A Importância da Memória

Siza é um arquiteto com memória. Com determinação explora os caminhos de *“uma memória que longe de nos prender ao passado, nele se apoia e insta o arquitecto a elevar-se e a voar para o futuro”*⁹. Arquiteto com memória, Siza, busca em metamorfoses permanentes que opera, certezas se alguma vez alcançáveis. Nessa memória guarda o conhecimento de uma longa carreira, e sempre procurou de forma esclarecida nunca confundir *“a criação artística, o artístico, com o gesto louco, a invenção engenhosa ou a forma caprichosa”*¹⁰

Conscientemente, ou não, subliminarmente até, muitos são os casos em que a memória fornece informação valiosa como matéria. Sem recurso às neurociências, que melhor poderão explicar estes fenómenos ou epifenómenos, importa referir mesmo assim a importância que esta disciplina dá à memória. A memória que faz um arquiteto, que sem memória não o é, constitui um amplo universo do conhecimento que referência as vivências humanas. Lembre-se a ancestral respeitabilidade pelos mais velhos anciãos, ainda presente em muitas comunidades humanas, como reflexo e reconhecimento do valor da memória enquanto suporte da sabedoria. O saber dos anciãos. A memória como matéria-prima de todo o pensamento, a memória nos seus mais complexos processos reconstrutivos, a memória que regenera e manipula a própria memória. A memória dos

⁹ BAEZA, Alberto Campo, *Campo Baeza, Principia Architectonica*, Caleidoscópio, Abril de 2013., p.48.

¹⁰ Ibidem. p 48

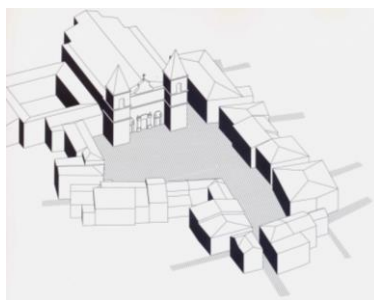


Fig. 7.5 – Sé Catedral de Portalegre e Praça do Município, Portalegre.

Fig. 7.6 – Axonometria do conjunto urbano: Sé Catedral de Portalegre e Praça do Município, Portalegre.

instintos, dos afetos, dos cheiros ou emoções. A memória que apaga a memória do que não se quer recordar, ou não pode apagar, ou guarda o que particularmente valorizamos. Sobre esta e o seu conhecimento, como matéria do pensamento, muito sobre isso poderíamos dissertar, se habilitados. É naturalmente matéria da neurologia, do mundo das sinapses e da dopamina. Também esta, a dopamina, deveria manifestar-se quando fazemos arquitetura, é bom que aconteça pois também não acredito que a arquitetura possa verdadeiramente acontecer fora do mundo sensível das emoções. Nem mesmo a perspectiva mais Bauhausiana, pode evitar a emoção. Este é um fator intrínseco à condição humana e artística.

Logo em arquitetura, não deverá haver contradição entre razão e emoção como fatores intrínsecos do pensamento disciplinar. Recordar também é imaginar e imaginar é manipular a memória, logo “*o arquitecto trabalha manipulando a memória, disso não há dúvida, conscientemente mas a maioria das vezes subconscientemente. O conhecimento, a informação, o estudo dos arquitectos e da história da arquitectura tendem ou devem tender a ser assimilados, até se perderem no inconsciente ou no subconsciente de cada um.*”¹¹ Numa entrevista a Dominique Machaber, Siza conta que numa das suas habituais conferências, interrogado sobre a eventual influência do Conjunto do Santuário da Nossa Senhora da Pedra do Mua (Cabo Espichel) e a sua relação com a forma da Escola Superior de Educação de Setúbal, a 50km deste local, surpreendido respondeu que: - “*Nunca tinha pensado nisso, mas disse que sim, é verdade. É provavelmente a repetição inconsciente de uma forma*”¹²

O mesmo poderá ter acontecido em relação à *Igreja de Santa Maria* no Marco de Canavezes (1990 – 1997) e a eventuais referências subliminares à *Puerta de los Siete Suelos na Alhambra*, ou mesmo a outras construções militares Mouriscas, como

¹¹ SIZA, Álvaro, *Álvaro Siza Imaginar a evidência*, Edições 70, Lisboa, Janeiro de 2012, p.37.

¹² MACHABERT, Dominique; BEAUDOUIN, Laurent, *Álvaro Siza, Uma questão de medida*, Op. Cit., p.66.



Fig. 7.7 – *Santuário de Nossa Senhora do Cabo Espichel*, Setúbal.

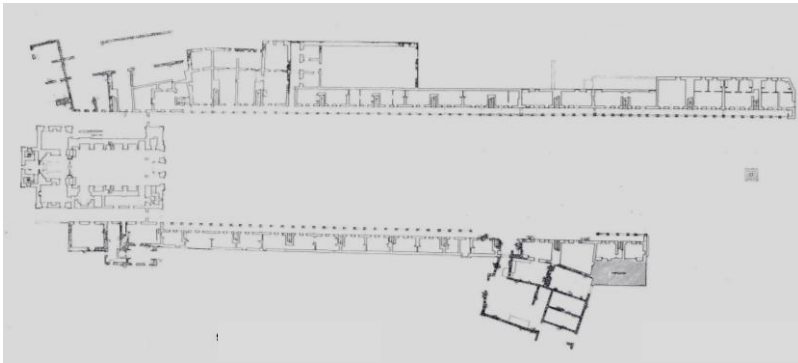


Fig. 7.8 – *Santuário de Nossa Senhora do Cabo Espichel*, Setúbal. Planta do piso térreo, sem escala.



Fig. 7.9 – VIEIRA, Siza, *Escola Superior de Educação*, Setúbal, 1986/95. Vista do pátio nascente.

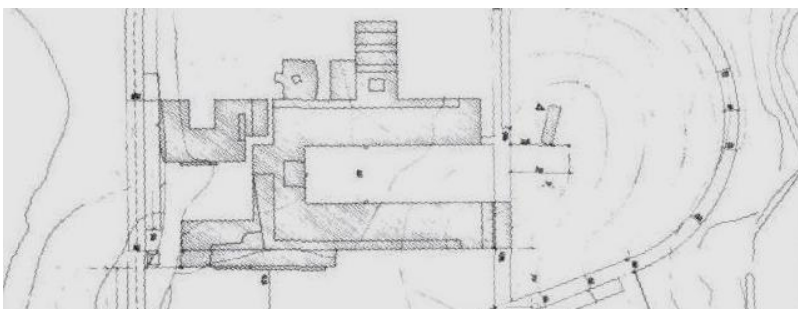


Fig. 7.10 – VIEIRA, Siza, *Escola Superior de Educação*, Setúbal, 1986/95. Excerto da Planta de implantação, sem escala.

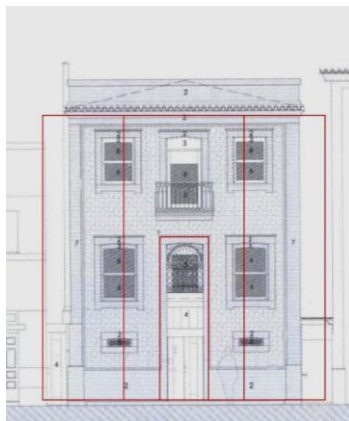


Fig. 7.11 – VIEIRA, Siza, *Igreja de Santa Maria*, Marco de Canavezes, 1990/97.

Fig. 7.12 – VIEIRA, Siza, *A Casa em Roberto Ivens*, Matosinhos, 1961. Analogia entre as proporções da porta da *Igreja do Marco* e a porta da casa de família. Análise por José Carlos de Sousa.



Fig. 7.13 – *Puerta dos Siete Suelos*, Alhambra, Granada.

Fig. 7.14 – *Castelo dos Mouros*, Sesimbra, Setúbal, século XII.

por exemplo o Castelo de Sesimbra, mas no caso serão seguramente referências à arquitetura religiosa portuguesa do Barroco. Então essa capacidade de tirar memórias de outras memórias, que surgem por vezes desfocadas e até imperfectíveis, define-se como o motor da imaginação. *“As influências são muitas, disso tenho a certeza absoluta, e de algumas nem sequer porventura terei consciência. Mas aquilo que fica, por fim é uma malha muito subtil e complexa, não uma única obsessão limitativa”*¹³

A genialidade não se inventa, ela faz parte do código genético que nos é próprio e que gere os mais insondáveis lugares da mente, alguns já hoje científica e razoavelmente estudados.

O que importa verdadeiramente é a capacidade de ler os sinais, de os reter, de saber que estamos predispostos a fazê-lo, mesmo que os venhamos a esquecer, mas que surgem como amigos que já não víamos há muito, perdidos no tempo, e que da memória que deles tínhamos ainda restam muitos sinais ou só apenas traços indeléveis e fugazes.

7.5. O Método

Habitualmente falamos de Siza com afabilidade e admiração. Nessa linha procuramos abordar os aspetos mais relevantes do seu método, da importância que dá ao desenho e

¹³ SIZA, Álvaro, *Álvaro Siza Imaginar a evidência*, Op. Cit., p.37.

de como capta a informação com que alimenta o seu trabalho, como atende nas características físicas e no espírito dos lugares.

Com teimosia, curiosidade e perseverança, percebe-se como analisa a especificidade de cada sítio. A sua enorme capacidade de perceber o espaço e as formas, que verifica e manipula a partir de desenhos, maquetes e esquissos, é para si muito importante mas não constitui um caminho único nem inteiramente suficiente.

Também na forma sustentada como introduz outras referências, facilmente se percebe a *“manera en que él «ronda» en torno a los modelos históricos cuando anda en busca de una nueva idea. Para él, el proceso de invención consiste, en parte, en encontrar vínculos entre los conceptos heredados”*¹⁴.

Ao longo do processo criativo, *“las imágenes parecen flotar en su mente, estableciendo una red de relaciones com el nuevo problema”*¹⁵.

Para Siza não há portanto um caminho claro no processo criativo, ele cruza, sobrepõe, funde diversos contextos sobre o próprio contexto que representa o sítio em si mesmo, estuda as linhas de força desse lugar, procura compreender o *“genius loci”*, descodifica-lo e sobre ele refletir analogias, paralelismos, que de forma mais ou menos consciente entram nessa equação. Por tudo isso reconhece dizendo; *“En mi modo de trabajar nunca tengo una idea preconcebida, qué me sirva de motor del proyecto”*¹⁶, assim a ideia vai surgindo fugaz e imprecisa. Por aqui passa, em larga medida, a estrutura da sua metodologia, sempre apoiada no rigoroso domínio dos instrumentos. Reconhecendo a importância da sua própria metodologia, com que sustenta a investigação, quase parece contradizer-se quando afirma que: - *“o importante é fechar os olhos e efectuar o percurso pelo edifício, experimentando sensações diferentes. Fala-se frequentemente dos esquiços a propósito da minha obra, mas no fundo, penso que eles são uma espécie de fraqueza. Se ao menos eu conseguisse não fazer nenhum desenho, imaginar simplesmente o edifício, e transmiti-lo para o computador. É preciso controlar o espaço, nas três ou nas quatro dimensões. É preciso fazer maquetes, esquissos dos pontos de conflito mas se formos bastante bons, podemos fazê-lo apenas mentalmente. Eu não consigo fazer isso, mas penso que há pessoas que o*

¹⁴ “Álvaro Siza, 1958 - 2000” *El Croquis*, n.º 95, El Croquis Editorial, Madrid, 2000, p.24.

¹⁵ *Ibidem*, pp.24 - 25.

¹⁶ *Ibidem*, p.7.

conseguem.”¹⁷ Claro que esta reflexão, esta quase tentativa de desmistificação do seu método, não altera em nada o seu processo de trabalho, que constitui seguramente um bom método. No fundo o que importa não é se este método lhe serve bem, mas a sua eficácia, como o torna operativo e se o seu método faz ou não escola, tal como as obras que produz. Obviamente que o desenho no método de Siza, marca, não se impõe nem constitui um fim em si mesmo, como lembra quando diz que gostaria de não ter que desenhar e apenas ver confirmadas as ideias pelo pensamento, que admite ser possível com outros. Não com ele. Não se acha capaz.

A sua arquitetura não se dita diretamente para o estirador, ou para o computador, como ferramenta mais atual. Todo o processo de investigação, verificação e análise é muito tátil, lento, parcimonioso. Todo o processo carece de uma consistente e perseverante sedimentação, que aos poucos vai consolidando, com rasgos de lucidez ou de maior intuição. A estes dois aspetos, razão e intuição, podíamos juntar a emoção, mas sempre obrigados a rigorosa fundamentação.

A sua forte intuição coloca-o sempre na dúvida, mesmo que sinta que o caminho é por aí. Há que verificar, testar e confirmar a melhor hipótese, para que responsabilmente se sinta seguro daquilo que propõe. A mão que recorrentemente desenha é a mesma que tateia insondáveis partes do pensamento e com emoção liberta linhas que procura dominar.

Como diz “*a arquitectura é um processo mental [...] a criação arquitectónica nasce de uma emoção, a emoção provocada por um momento e por um lugar, mas que exige dos autores que se libertem dessa emoção num progressivo distanciamento, transmitindo-a inteira e oculta*”¹⁸. É esta forma de pensar e abordar o projeto que lhe permite mais tarde ver confirmadas certas expectativas, quando por fim entra no que antes foi desenho.

No acompanhamento de obra, se tem tempo e pode, quase sempre pode, corrige, melhora. Ainda que essa possibilidade, que sempre apreciou e usou, seja cada vez mais difícil. Para Siza o projeto nunca se esgota. O projeto é um processo sempre em aberto...

¹⁷ MACHABERT, Dominique; BEAUDOUIN, Laurent, *Álvaro Siza, Uma questão de medida, Op. Cit.*, p.148.

¹⁸ Álvaro Siza, citado por Manuel Mendes in BANDEIRINHA, José António, *Fernando Távora, Modernidade Permanente*, ACA (Associação Casa da Arquitetura), Matosinhos, 2012, p.55.

O seu método não configura só um correto domínio dos instrumentos, que domina visivelmente na perfeição, mas assenta também em toda a fundamentação teórica que o envolve, assenta em modelos, na forte convicção dos valores do sítio e da tradição, pelo que:- *“o que importa saber em qualquer circunstância é, antes de mais, o que existia antes. É sempre a história que orienta o que vem a seguir”*¹⁹

Atendamos agora na perspetiva de Vittorio Gregotti, sobre o método de Siza, que escreveu em “A Paixão de Álvaro Siza” de 1976: - *“Siza desenvolve nos seus projectos uma dimensão temporal muito particular, não só por causa do processo necessário para entrar em contacto com a sua arquitectura despojada, mas por causa da sua capacidade de inscrever uma espécie de arqueologia autónoma constituída por todas as estratificações de ensaios anteriores, de correções e de erros no produto final. Sucessivas descobertas... Nada é experimentado isoladamente mas sempre em relação aos seus laços, às suas aderências, às sequências de acontecimentos que trazem a experiência e a memória de experiências precedentes”*²⁰.

Esta é a forma de pensar e de agir de Siza perante o projeto, olhando o passado para melhor perceber o futuro. Perscrutando os silêncios da envolvente, tateando a topografia, a dinâmica de um lugar, tudo um pouco como lhe transmitiu Távora. A importância da história e da circunstância que nos envolve. Associados ao seu método projetual, estes são os grandes argumentos que orientam uma maneira de pensar e fazer arquitetura à moda do Porto. Com a devida vénia, muito por responsabilidade de Fernando Távora, esse que Siza considerava *“um príncipe, o “Visconti da Arquitectura Portuguesa”*²¹.

7.6. O Desenho e o Esquisso.

Quando lhe perguntam porque afirma que o *“desenho é o desejo da inteligência”*²², Siza responde: - *“Lembro-me de ter escrito isso num determinado contexto. Assim isolado, é um bocado bombástico. O desenho é uma forma de compreensão, não só registo de coisa compreendida, mas também de exploração da compreensão.”*²³

¹⁹ MACHABERT, Dominique; BEAUDOUIN, Laurent, *Álvaro Siza, Uma questão de medida, Op. Cit*, p.186.

²⁰ RODRIGUES, José Manuel, *Teoria e Crítica de Arquitetura - Século XX*, Ordem dos Arquitetos (SRS); Caleidoscópio, Lisboa, Outubro de 2010, p.646.

²¹ MACHABERT, Dominique; BEAUDOUIN, Laurent, *Álvaro Siza, Uma questão de medida, Op. Cit.*, p. 259.

²² Revista, *A Razão*, Ano I, nº8, Maio 1990, p. 37.

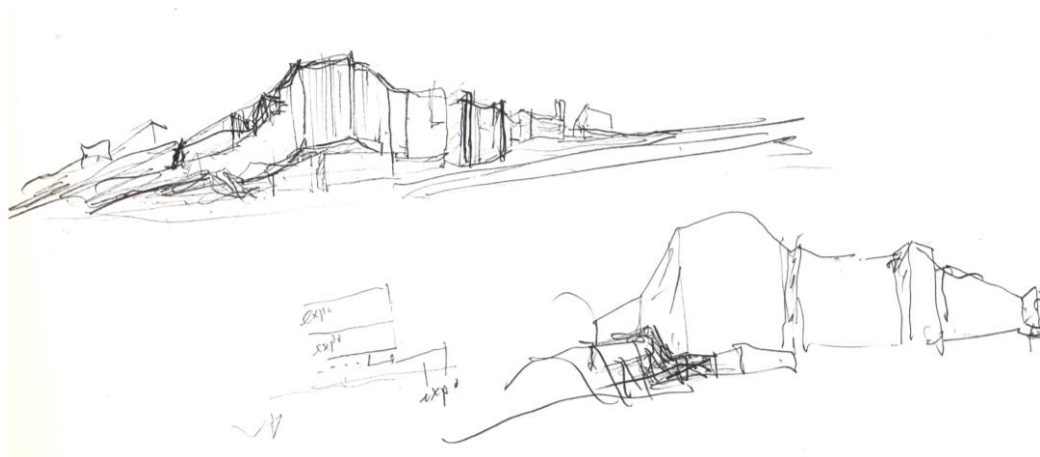


Fig. 7.15 – VIEIRA, Siza, *Casa da Arquitetura*, Matosinhos, 2007. Esquissos.

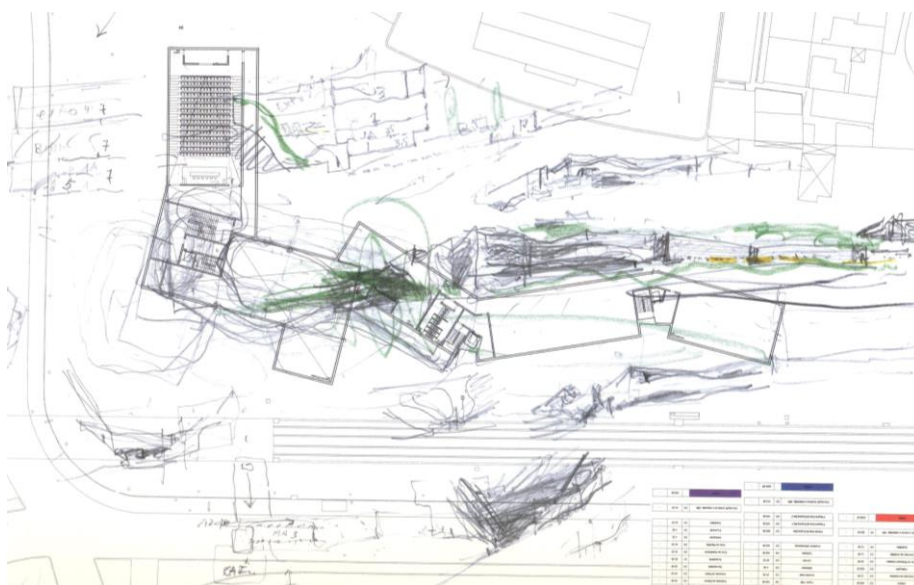


Fig. 7.16 – VIEIRA, Siza, *Casa da Arquitetura*, Matosinhos, 2007. Esquisso sob a Planta do Piso 3.

Por isso o seu método passa também pelo desenho. Pelo desenho rigoroso e pelo esboço. Como lembra Dominique Machabert, jornalista francês, a quem Siza deu várias entrevistas ao longo da sua carreira, particularmente atento à obra do mestre, este *“trabalha a partir de um lento processo de imersão através de caminhadas incessantes, dos olhares atentos e interrogadores que terminavam sempre em esboços rápidos”*.²⁴ É certamente uma lúcida apreciação sobre o método e a importância do desenho na obra deste arquiteto, à qual acrescenta: - *“o esboço é em Siza uma maneira de ser. Ele não lhe serve para representar o projeto, serve-lhe de olhar, é o desenho que contempla o espaço para mostrar ao seu autor o que deve ser”*.²⁵

²³ Revista, *A Razão*, Ano I, nº8, Maio 1990, p. 37.

²⁴ MACHABERT, Dominique; BEAUDOUIN, Laurent, *Álvaro Siza, Uma questão de medida, Op. Cit.*, pp.15 - 16.

²⁵ *Ibidem*, p.17.



Fig. 7.17 – VIEIRA, Siza, *Casa da Arquitetura*, Matosinhos, 2007. Estudos de Maqueta.

Fig. 7.18 – VIEIRA, Siza, *Casa da Arquitetura*, Matosinhos, 2007. Esquissos.

Siza regista em desenho o que “o desenho vê” ou ajuda a ver. Através deste fixa a ideia ou especula com ela. O desenho é para si um instrumento primordial que domina habilmente até à exaustão. Logo, “*o desenho inventa o lugar que representa*”²⁶. Numa frenética busca do que ainda não é definível, “*desenha para ver o que a planta e o corte lhe mostram, depois manda fazer maquetes para verificar a relação dos volumes entre eles... os cadernos são também confidentes onde as obsessões se escrevem página após página*”²⁷.

Em Siza, mais particularmente, a ideia caminha lado a lado com o desenho, conduzida pela mão prodigiosa com que revela o pensamento e conduz por entre hipóteses que nunca ousou pensar. Siza provoca e espera que o desenho o surpreenda. Um lento mas inquieto amadurecimento parece dar a este o tempo necessário para se revelar.

O tempo. O tempo onde se guarda as memórias, das coisas que se fazem em tempos diferentes. E as coisas transportam consigo o seu próprio tempo.

A forma distendida como desenha, elástica, gestual, de uma caligrafia em que a pena quase não abandona a folha de papel, faz dos seus esquissos inconfundíveis e sedutoras representações do pensamento.

Sobre o desenho, Giorgio Vasari (1511-1574) dizia na primeira edição de *Le Vite de' Più Eccelenti Pittoti, Scultori e Architetti*, do ano 1550, que este era o “*pai das*

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.



Fig. 7.19 – VIEIRA, Siza, Esquisso a caneta esferográfica.

nossas três artes, arquitectura, escultura e pintura, procedendo do intelecto, extrai de muitas coisas um entendimento universal, semelhante a uma forma ou ideia de todas as coisas da natureza, a qual é única nas suas medidas, daqui é que, não só nos corpos humanos e no dos animais, mas também nas plantas, e nas obras e nas esculturas e ainda nas pinturas, conhece a proporção que tem o todo com as partes e que tem as partes entre elas com todo o conjunto. E porque deste conhecimento nasce um certo conceito e juízo que se forma na mente aquela tal coisa que, depois expressa com as mãos, se chama desenho, pode-se concluir que esse desenho não seja mais que uma aparente expressão e declaração do conceito que se tem no espírito, e daquilo que outrem se imaginou na mente e inventou na ideia.”²⁸

E sobre a forma como o usamos, dominadas que sejam as técnicas deste instrumento, refere: - “*Mas seja como for, este desenho tem necessidade, quando extrai a invenção de uma qualquer coisa do raciocínio que, que a mão seja mediante o estudo e o exercício de muitos anos expedita e apta a desenhar e a exprimir bem qualquer coisa que a natureza tenha criado, com a pena, com o estilete, com o carvão, com o lápis ou com outra coisa*”.²⁹ E nesta dissertação sobre o desenho e o esquisso, atendamos agora na seguinte definição: - “*Aqueles que são toques apenas levemente apontados com a pena ou com outra coisa, chamam-se esquissos.*”³⁰

²⁸ SILVA, Ana Moreira, *De Sansedoni a Vasari, O Desenho como fundamento do processo conceptual em Arquitectura*, Universidade Lusíada Editora, 2010, p.87.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.



Fig. 7.20 – VIEIRA, Siza, *Habitação Social em Schilderswijk, Haia, Holanda, 1984/89*. Esquisso a caneta esferográfica, 1986.

Assim para Vasari, o esquisso é uma primeira instância do desenho, uma parte particular do ato de desenhar. É algo de muito íntimo, pessoal e que se faz de forma rápida “com toques apenas levemente apontados”, que permite interpretar e encontrar a primeira estrutura da composição de uma obra. A obra não é separável da ideia de composição e nessa procura os esquissos aparecem quase de forma mágica, livres de regras, espontâneos e casuais. Com o esquisso interpretamos, comunicamos de nós, para nós mesmos. Dele, saem prefigurações, irrompem memórias, emoções, distorções.

Voltando aos esquissos de Siza e à sua caligrafia, por vezes torpe e disforme, parecem querer ganhar tempo ao tempo e permitir que as coisas entrem a definir a solução. As coisas que se fazem em tempos diferentes, as recordações, os pensamentos, tudo, todo o tipo de erupções subliminares, que irrompem do subconsciente. Todas portadoras do tempo, dimensão indefinível, mas marcadamente presente nos seus desenhos. Esquissos que misturam coisas, que sobrepõem, memórias, também dissimuladas tentações que surgem por entre anjos e cavalos e outras personagens que habitam o seu imaginário e que a sua paixão pelo desenho liberta num descontraído garatujar. Figuras díspares que povoam um imenso universo de formas que teima em



Fig. 7.21 – VIEIRA, Siza, Versailles, 1988. Caneta esferográfica.

explorar. Há as que ficam, há às que partem, outras passam de caderno em caderno, como sublinhados de algo ainda não conseguido. Nesses rápidos esquisos. Por vezes nesses esquisos rápidos Siza desenha a própria mão, como lembrando o observador de que “*A arquitetura também é um produto das mãos sábias. As mãos tomam a dimensão física e material do pensamento e as tornam numa imagem concreta.*”³¹ A mão que o conhece bem e que “*parece divertir-se a surpreende-lo por meio de desvios permanentes*”³². Desvios, transgressões consentidas numa apertada observância do rigor com que pensa e desenha a arquitetura. A mão que organiza as memórias e reprime tentações. A mão previdente que controla o desenho e estabelece a ordem.

À medida que fixa a ideia, aproxima-se pouco a pouco, cuidadosamente, para ver mais fundo no pormenor, no detalhe, numa pesquisa continua a diferentes escalas que aguardam por maquetes e desenhos rigorosos que a confirmem.

³¹PALLASMAA, Juhani, *As mãos inteligentes, A Sabedoria Existencial e Corporalizada na Arquitetura*, Bookman, São Paulo, 2013, p.17.

³² MACHABERT, Dominique; BEAUDOUIN, Laurent, *Álvaro Siza, Uma questão de medida, Op. Cit.*, p.17.



Fig. 7.22 – VIEIRA, Siza, Esquisso a caneta esferográfica.

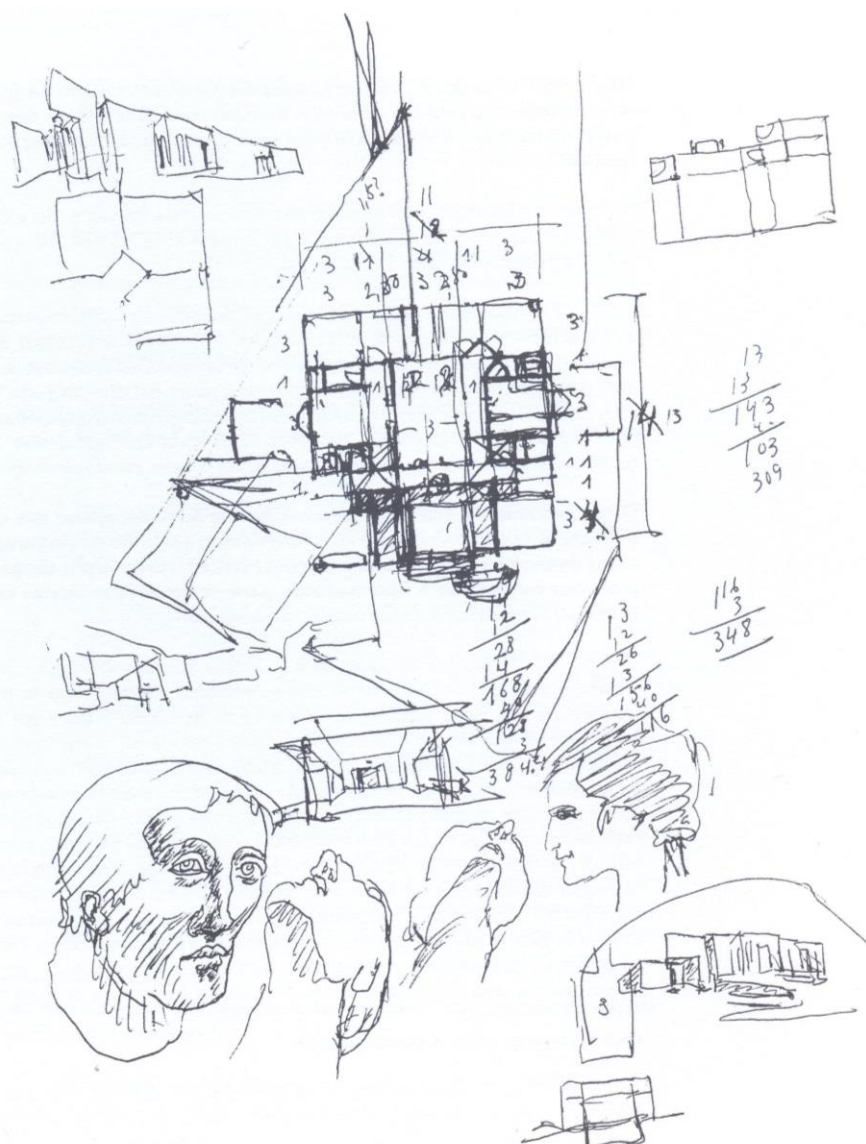
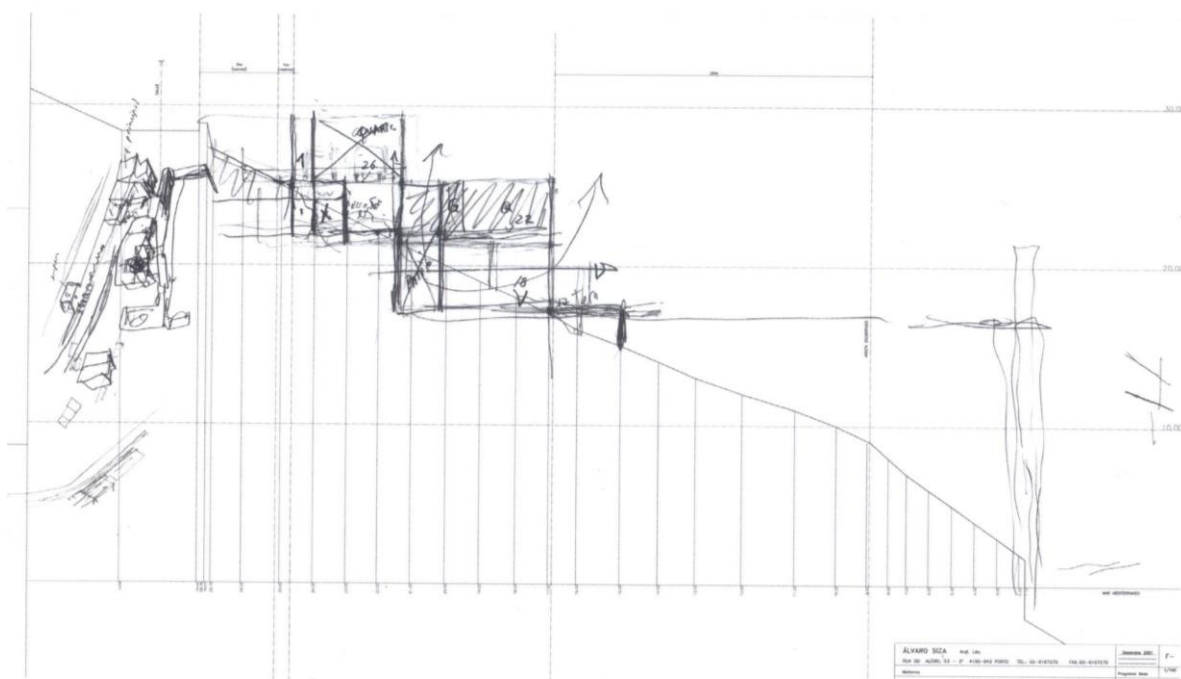


Fig. 7.23 – VIEIRA, Siza, Esquisso a caneta esferográfica.



Fig. 7.24 – VIEIRA, Siza, *Casa em Mallorca*, Espanha, 2002/07. Esquissos e desenho de Perfil à mão levantada.



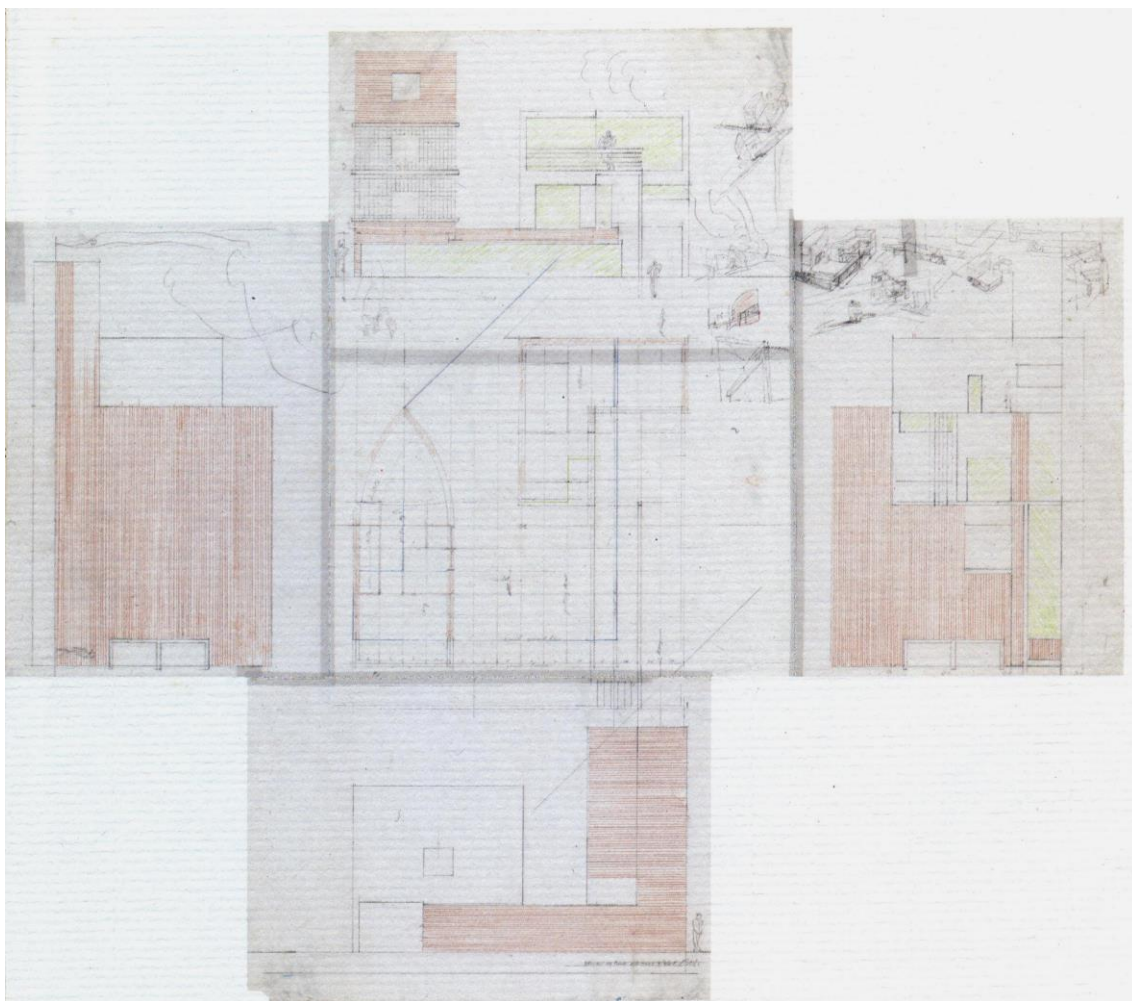


Fig. 7.25 – VIEIRA, Siza, *Habitação Social em Schilderswijk*, Haia, Holanda, 1984/89. Desenhos, 1986.

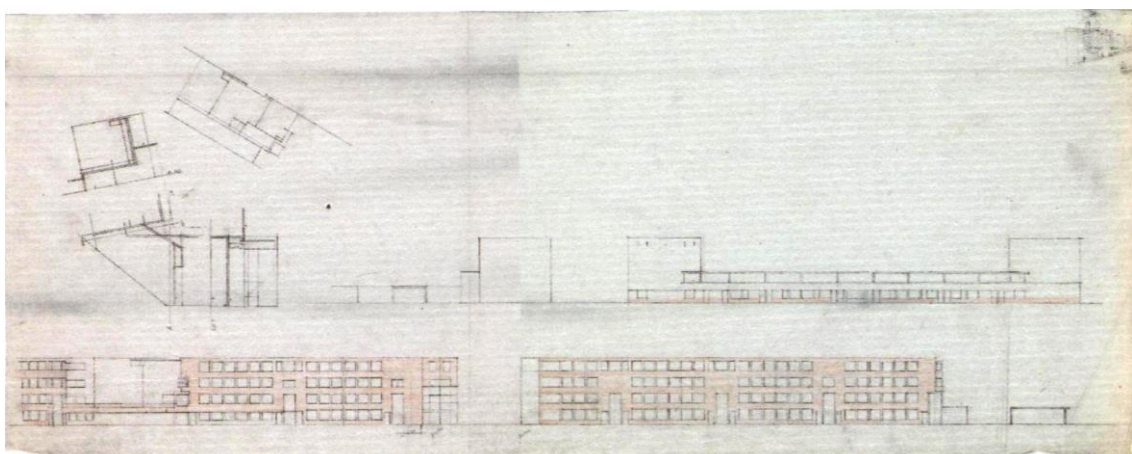


Fig. 7.26 – VIEIRA, Siza, *Duas Casas*, Parque Van Der Venne Park Garden, Haia, Holanda, 1985/88. Desenhos, 1986.

E de novo o processo se desencadeia em sentido inverso, numa pulsão constante como uma tempestade que lentamente se agiganta, tudo varre, e pouco a pouco se amaina. Este é o processo de onde emana a sua arquitetura Um processo que se agita



Fig. 7.27 – TAVEIRA, Tomás, *Complexo Comercial e Residencial das Amoreiras*, Lisboa, 1985. Prémio Valmor 1993.

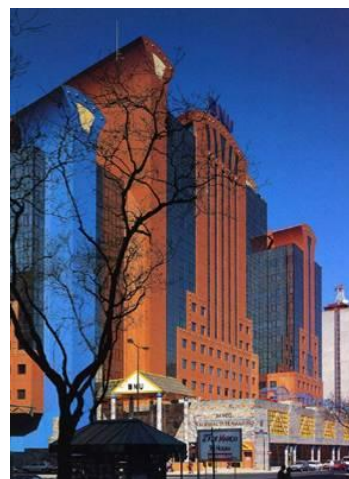


Fig. 7.28 – TAVEIRA, Tomás, *Edifício BNU*, Lisboa, 1989. Obra populeamente designada por “Edifício das Guitarras Portuguesas”.

para depois serenar. Um processo onde condensa a ideia e invariavelmente se opera a sublimação da forma e o sentido poético do espaço. E sobre os aspetos mais frugais da sua expressão gráfica e do seu impacto no mundo académico, recordemos uma observação mais ou menos desmerecida do arquiteto Tomás Taveira³³ quando dizia ter havido; *“um fenómeno engraçadíssimo que ocorreu durante uns anos, pelo menos na Escola de Lisboa. O Siza fazia, não sei se ainda faz, umas perspectivas inclinadas e houve uma altura em que todos os jovens aspirantes a arquitecto faziam também as perspectivas assim”*³⁴. Estranho, talvez, mas esse fenómeno não acontecia só na Escola de Lisboa, nem só na Escola do Porto, mas também noutras escolas para quem Siza era já uma incontornável referência.

Não é fácil, naturalmente, a uma personalidade diametralmente oposta, que disputou protagonismo e reconhecimento públicos, ao mais alto nível, ter de admitir aos seus alunos essa tendência e expressão gráfica, denunciadora da admiração de muitos desses jovens, pela obra de Siza. Só uma grande ousadia, para alguns até chocante, podia permitir a esses alunos fugir ao cânone dominante da escola e do seu Professor Tomás Taveira, arquiteto de vocação Pós-Modernista Norte Americana – na linha do *Free-Style Classicism* de Charles Jencks - que marcou profundamente a arquitetura da capital portuguesa no último quartel do século XX.

³³ Tomás Cardoso Taveira (1938), arquiteto, licenciado pela ESBAL (Escola Superior de Belas Artes de Lisboa), com pós-graduação em Planeamento Regional e Urbano, pelo MIT (Massachusetts Institute of Technology, nos Estados Unidos. Foi professor na Cal Poly (California Polytechnic State University) e na Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa entre 1971 e 2003. Foi ainda distinguido com o prémio *Valmor e Municipal de Arquitetura*, da cidade de Lisboa em 1982 e 1993. Para além da arquitetura dedicou-se também ao design de mobiliário e de cenários para televisão.

³⁴ FIGUEIRA, Jorge, *Reescrever o Pós-Moderno*, Dafne Editora, Porto, 2011, p.140.

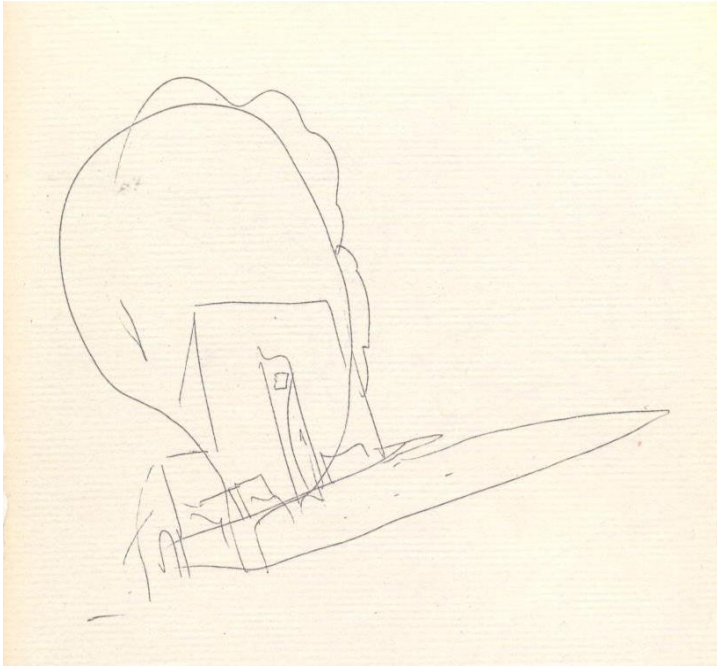


Fig. 7.29 – VIEIRA, Siza – *Casa Avelino Duarte*, Ovar, 1981/85. Esquisso.

As perspetivas inclinadas, não são perspetivas no sentido redutor que Taveira lhes quis dar. São antes gestos de uma sensualidade intrínseca, de onde emergem memórias e emoções. Não são perspetivas duras, de linhas implacáveis à procura do ponto de fuga. É antes pura sensualidade, o que liberta nas linhas tendidas das suas figuras. Então o que esses jovens imitavam, talvez sem o saberem, era essa sensualidade, porque ela atrai, seduz e convida a ser sensual.

Desde aí, o pendor hegemónico de um herdado centralismo cultural, viu-se progressivamente afetado pelo crescente reconhecimento da obra de Siza Vieira e pelo quanto esta ia ganhando notoriedade no panorama da arquitetura nacional e internacional.

7.7. A Geometria

Se na procura de proporções, os gregos tentaram compreender a harmonia na ligação da filosofia com a arquitetura, só mais tarde no Renascimento, com o aparecimento da perspetiva, estes aspetos voltam novamente a ser abordados com maior acuidade.

Contudo, desde o Barroco, a importância das proporções aprofundadas no Renascimento, volta a ter um papel mais secundário até que no século XX a vanguarda abandona estes modelos, dando mais importância à razão do que acontece, do que à verificação de porque acontece.

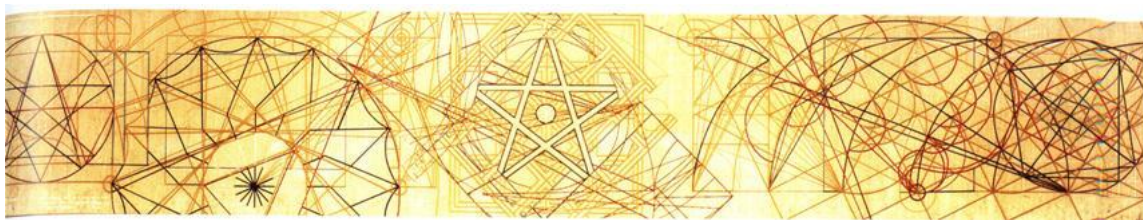


Fig. 7.30 – “Começar” ou *Ode à Geometria*, Almada Negreiros, 1968/69.

Será com Le Corbusier, na reflexão da sua viagem a Roma, que virá novamente a estabelecer-se a noção da necessidade das proporções.

Le Corbusier reconhecia e admirava a tradição clássica, e não entendia porque se havia abandonado estes modelos.

Por isso decide retomá-los segundo o seu entendimento, e explicitá-los no tratado “A Lição de Roma” e com ele estabelecer os novos paradigmas da arquitetura racionalista, em que a máquina aparece como um motor gerador do mundo e da sociedade.

“A Lição de Roma” procurava então revelar a essência encontrada na arquitetura clássica, como resposta harmónica aos princípios Vitruvianos, onde se lê claramente a perfeita relação das proporções na sua conjugação com os aspetos mais tectónicos,

Então o traçado regulador, idealização abstrata geométrica, muitas vezes utilizado por artistas e arquitetos de várias épocas, reganha essa utilidade operativa.

É nele, e por ele, que se podem firmar mais rigorosamente as linhas de força de uma obra de arte determinada com rigor, segundo uma lógica ou lei de formação proporcional. A localização e posicionamento exatos dos elementos de composição, linhas, planos ou volumes, são geradores de uma harmonia na unificação visual entre eles.

Logo, e pelo exemplo dos desenhos de Siza, para este, o traçado regulador não parece ser entendido como uma estrutura geométrica estática, rígida e condicionadora do espírito e intuição artísticos, mas antes um esquema potenciador das relações plásticas intrínsecas à liberdade conceptual, ao engenho, e á arte do seu autor.

Também o podemos perceber em muitas obras do renascimento, como com Palladio na *Vila Malcontenta*, ou mais tarde com Le Corbusier na *Villa Garches*. E percebemo-lo pela convicção com que Le Corbusier o defendeu no seu livro de 1923, “Vers Une Architectur” que o levou a reflexões como o *Módulo* e as suas séries,



Fig. 7.31 – PALLADIO, Andrea, *Villa Foscari ou La Malcontenta*, Malcontenta, Itália, séc. XVI.

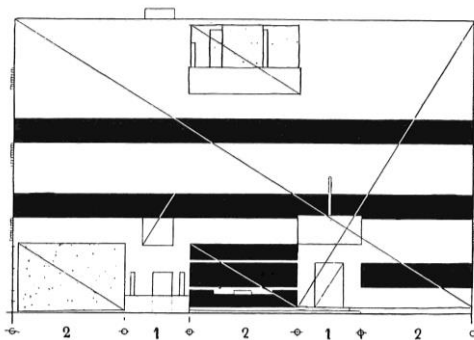


Fig. 7.32 – Le Corbusier, *Villa Stein*, Garches, França 1927.

entendidas como fundamentais para satisfazer a exigência de beleza, porque derivado da secção áurea, porque ajustado às dimensões humanas.

É pois nesta vertente, que passamos a analisar algumas obras de Siza, em que a geometria não se confina só ao objeto arquitetónico, mas se expande na paisagem e onde se percebe a sua importância como processo dinâmico de regulação dos diferentes fatores de uma composição arquitetónica. A geometria como parte integrante do método, que verifica o rigor, que estrutura e suporta a ideia. Siza fala-nos de “*uma arquitectura de grandes linhas, de paredes compridas, buscava um encontro com os rochedos no lugar adequado, o objectivo consistia em delinear naquela imagem orgânica uma geometria. Descobrir naquilo que estava disponível e pronto para receber a geometricidade, a arquitectura é geometrizar.*”³⁵ Como nos diz também: -“*no soy capaz de separar el mundo de la geometria del de la naturaleza.*”³⁶

Fala-nos pois da *Piscina de Marés* em Leça de Palmeira, como um dos mais expressivos exemplos dessa geometricidade, onde uma das paredes se liberta num ângulo de 45 graus, que lembra *Taliesin* de Frank Lloyd Wright, como exceção que

³⁵ SIZA, Álvaro, *Álvaro Siza Imaginar a evidência*, Op. Cit., pp. 25 - 26.

³⁶ Revista, *Arquitectura*, *Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, Año LXVII, IV Epoca, nº261, Madrid, Julio-Agosto 1986, p.71.

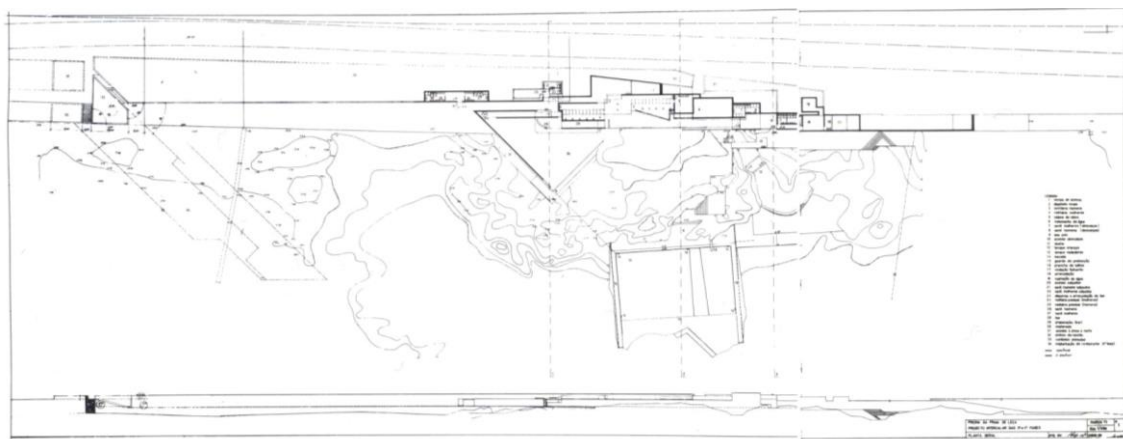


Fig. 7.33 – VIEIRA, Siza – *Piscina das Marés*, Leça da Palmeira, 1961/62. Planta do piso térreo, desenho sem escala.

Fig. 7.34 – VIEIRA, Siza – *Piscina das Marés*, Leça da Palmeira, 1961/62.

Fig. 7.35 – VIEIRA, Siza – *Piscina das Marés*, Leça da Palmeira, 1961/62. Maqueta. Exposição “Porto Poetic”, Porto, Março / Abril de 2014.

confirma e valoriza a regra. A geometria é então para Siza uma das componentes principais do seu método projetual, como o podemos ainda verificar noutros exemplos que aqui apresentamos, como a casa do seu irmão em Santo Tirso ou a FAUP (Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto).

Logo o desenho das suas plantas é mais que uma simples equação de espaços, pois como nos diz: - *“uma planta é uma representação, e em certos casos linhas reguladoras possibilita-nos obter um desejável rigor. São o resultado de uma reflexão, não só no papel mas também no espaço”*³⁷. Mas como alude Brigitte Fleck³⁸, em

37 FIGUEIRA, Jorge, *Escola do Porto: Um Mapa Crítico*, Editora eIdIarq, Coimbra, 2002, p.112.

38 Brigitte Fleck, é licenciada em Engenharia e Arquitetura. Participou muitos anos no planeamento urbanístico de Berlim, tendo publicado numerosos trabalhos sobre esse tema. Conhecedora desde longa data dos trabalhos de Siza, incentivou a sua participação nos concursos internacionais de construção de Berlim.



Fig. 7.36 – VIEIRA, Siza – Casa António Carlos Siza, Santo Tirso, 1976/78. Vista dos dois pilares rodados

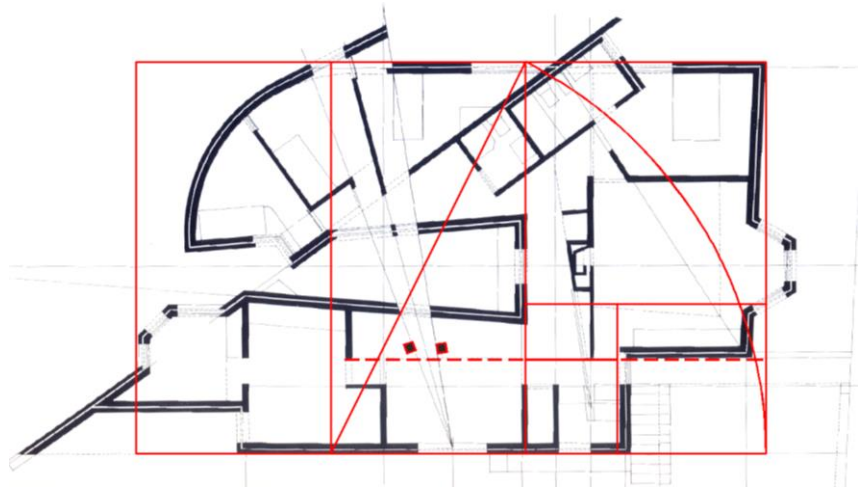


Fig. 7.37 – VIEIRA, Siza – Casa António Carlos Siza, Santo Tirso, 1976/78. Análise geométrica por José Carlos Sousa. Atenda-se na rotação dos dois pilares definida pela geometria do traçado regulador.

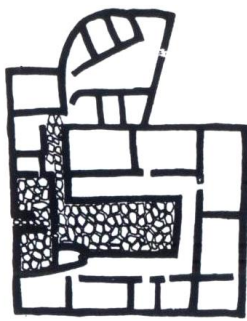


Fig. 7.38 – Villa Romana, Castro do Monte do Padrão, Santo Tirso.

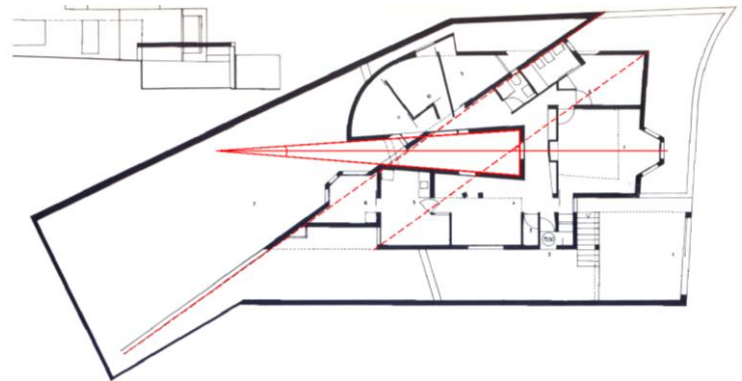


Fig. 7.39 – VIEIRA, Siza – Casa António Carlos Siza, Santo Tirso, 1976/78. Análise geométrica por José Carlos Sousa.

relação à *Casa de Santo Tirso* (1976 - 1978), a planta desta casa poderá ainda ser uma reinterpretação geométrica de uma “*planta idêntica do «Castro do Monte Padrão», as ruínas de uma vila romana em Santo Tirso.*”³⁹

Apontamos ainda mais dois exemplos, o *Banco Pinto Sotto Mayor* (1971 – 1974), em Oliveira de Azeméis, e a *FAUP, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto*, (1986 – 1995), onde a geometrização dos projetos surge de forma evidente segundo complexos traçados reguladores. Por vezes nestas obras, Siza esclarecia os executantes construtores que, em última estância e em caso de dúvida seria o desenho do traçado regulador a determinar a implantação, mais do que as cotas planimétricas do projeto.

39 FLECK, Brigitte, Álvaro Siza, Relógio D'Água Editores, Novembro de 1999, p.35.

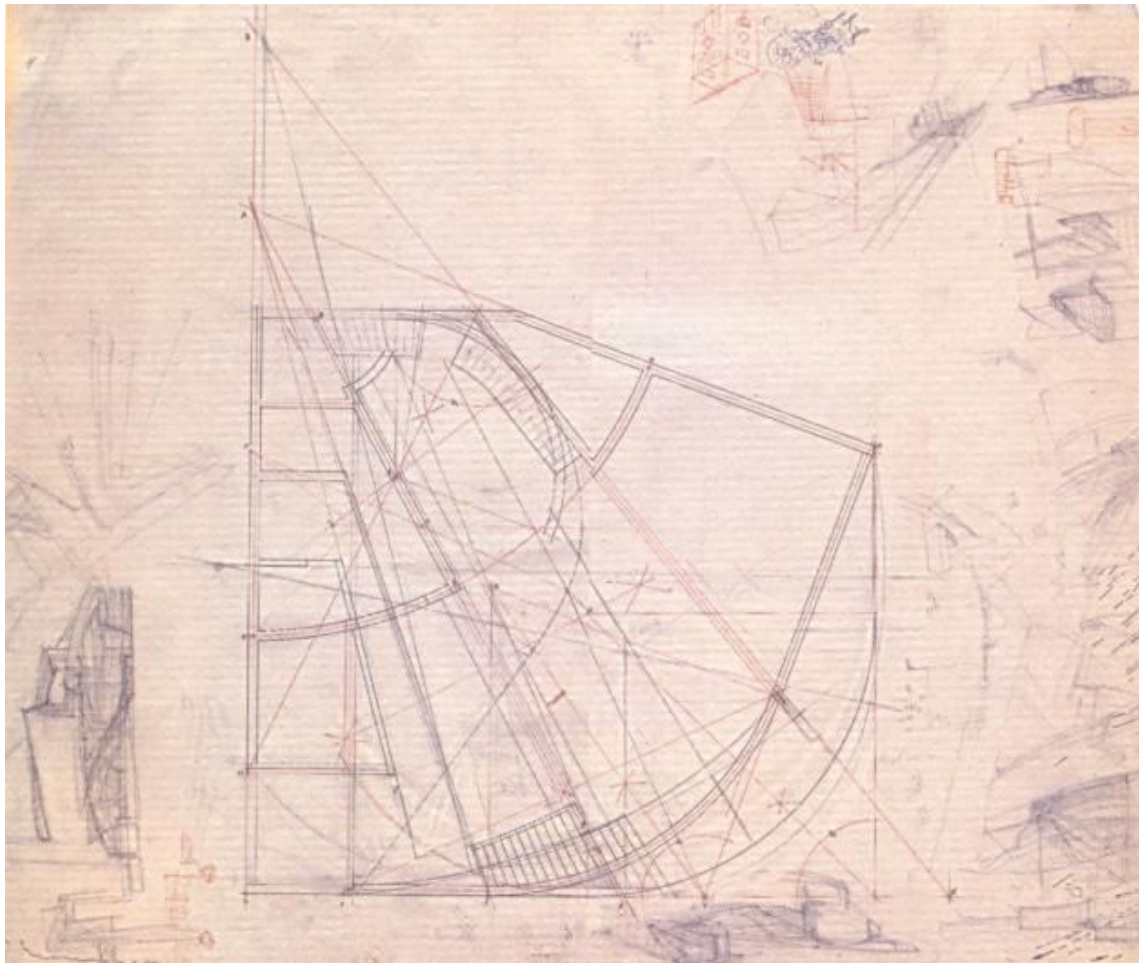


Fig. 7.40 – VIEIRA, Siza, *Banco Pinto e Sotto Mayor*, Oliveira de Azeméis, 1971/74. Desenho do Traçado Geométrico.

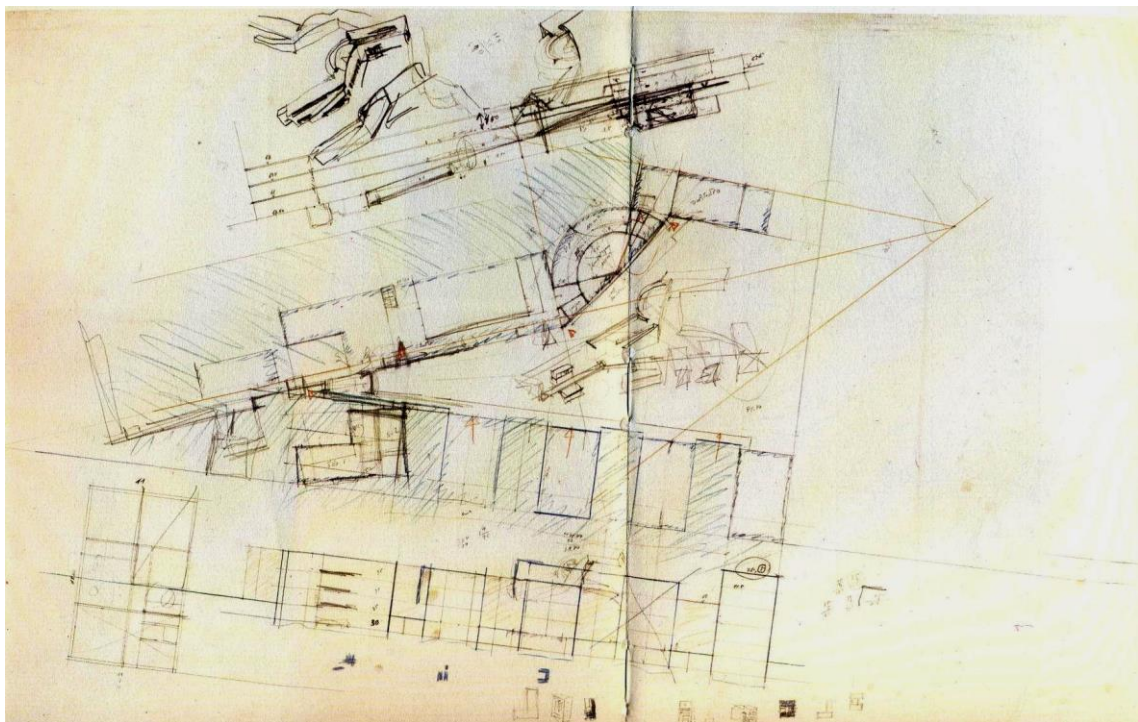


Fig. 7.41 – VIEIRA, Siza – *Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (FAUP)*, Porto, 1986/93. Desenho a lápis de cor e tinta.

7.8. O Reconhecimento Internacional

No início da década de 80 do século XX, Siza contava já com uma razoável produção arquitetónica, particularmente relevante no que respeita às obras da década de 60 século XX e à incontornável experiência e protagonismo ganhos na operação SAAL (Serviço Ambulatório de Apoio Local)⁴⁰, dos anos imediatamente seguintes à revolução de 25 de Abril de 1974.

Numa primeira fase destaca-se com obras como o conhecido Salão de Chá da Boa Nova, a Piscina de Marés e a piscina da Quinta da Conceição, obras localizadas em Leça da Palmeira.

Segue-se uma série de habitações unifamiliares até 1976 das quais se destacam a casa Rocha Ribeiro, casa Ferreira da Costa, casa Alves Costa, casa Alves Santos, casa Manuel Magalhães, casa Alcino Cardoso, casa Beires e a casa do seu irmão Carlos Siza terminada em 1978. Durante este período notabilizou-se ainda com uma obra de excecional qualidade e valor estético, o *Banco Pinto Sotto Mayor* (1971-1974)., em Oliveira de Azeméis.

Por último, a fase em que se dedicou particularmente ao estudo de habitação social, a custos controlados, projeto designado por operação SAAL, da responsabilidade do Ministério da Habitação e Urbanismo, sob a orientação do arquiteto Nuno Portas, também ele um atento seguidor da obra de Siza e grande responsável pela divulgação interna da sua obra na conhecida revista *Arquitetura*⁴¹.

Com a operação SAAL passa da escala da habitação particular, em pequeno lote, para a escala da cidade, ao projetar unidades habitacionais com significativo número de fogos, como foram os casos de *S. Victor* (1974 -1977) e da *Bouça* (1975 – 1978) no Porto, ou ainda a notável intervenção do *Bairro da Malagueira* (1973 - 77) em Évora, no Alentejo.

⁴⁰ SAAL (Serviço Ambulatório de Apoio Local), organismo criado em 1975 para prover à criação de habitação social, matéria de alto interesse social e político, no período pós revolução de 25 de Abril de 1974. Foi tutelado pelo arquiteto Nuno Portas, então Secretário de Estado do Ministério da Habitação e e Urbanismo, do primeiro governo provisório e nele tomaram parte várias equipas de arquitetos dispersas pelo país. A equipa do Porto era formada pelos arquitetos Álvaro Siza Vieira, Rolando Torgo, Alcino Soutinho, Sérgio Fernandez, Pedro Ramalho e Bento Lousã. Na equipa de Álvaro Siza colaboraram Adalberto Dias e Eduardo Souto Moura.

⁴¹ A revista *Arquitetura: Revista de Arte e Construção* foi pela primeira vez editada em 1947, pelo grupo I.C.A.T. (Iniciativas Culturais Arte e Técnica). Deste grupo de arquitetos de Lisboa faziam parte personalidades como Keil do Amaral, Celestino de Castro, Formosinho Sanches, Raúl Chorão Ramalho, entre outros. Refira-se ainda que o arquiteto Nuno Portas, se associou a esta revista em 1958 que mais tarde veio a dirigir, e lhe valeu o prémio Gulbenkian de Crítica de Arte em 1963.

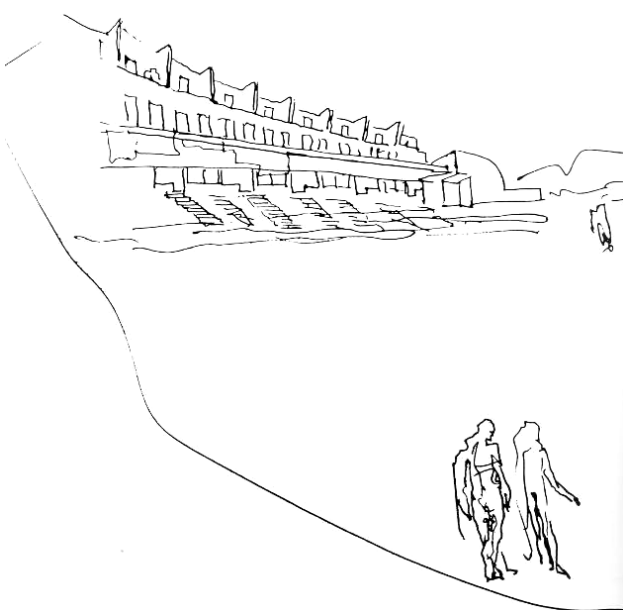


Fig. 7.42 – VIEIRA, Siza -
Conjunto Residencial Bouça
SAAL - Porto, 1973 – 1977.

Fig. 7.43 – VIEIRA, Siza -
Conjunto Residencial Bouça
SAAL - Porto, 1973 – 1977.

Fig. 7.44 – VIEIRA, Siza -
Conjunto Residencial Bouça
SAAL - Porto, 1973 – 1977.
Esquissos.

Este crescimento exponencial granjeou-lhe grande visibilidade, sobretudo a partir de finais dos anos setenta, com a publicação do seu trabalho em diversas revistas internacionais da especialidade, como na *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, na *Lotus Internacional* ou na *Casabella*, ou ainda os comentários favoráveis de outros pares e críticos da arquitetura contemporânea, como Vittorio Gregotti, Kenneth Frampton ou Francesco Dal Co, entre outros, que não mais deixaram de acompanhar e de divulgar a sua obra.

No dealbar da revolução de 25 de Abril de 1974, recebe o encargo de desenvolver um conjunto de habitações sociais integradas no plano de habitação de emergência SAAL (Serviço Ambulatório de Apoio Local).

Falamos do *Conjunto Residencial da Bouça*, com um total de 128 fogos que

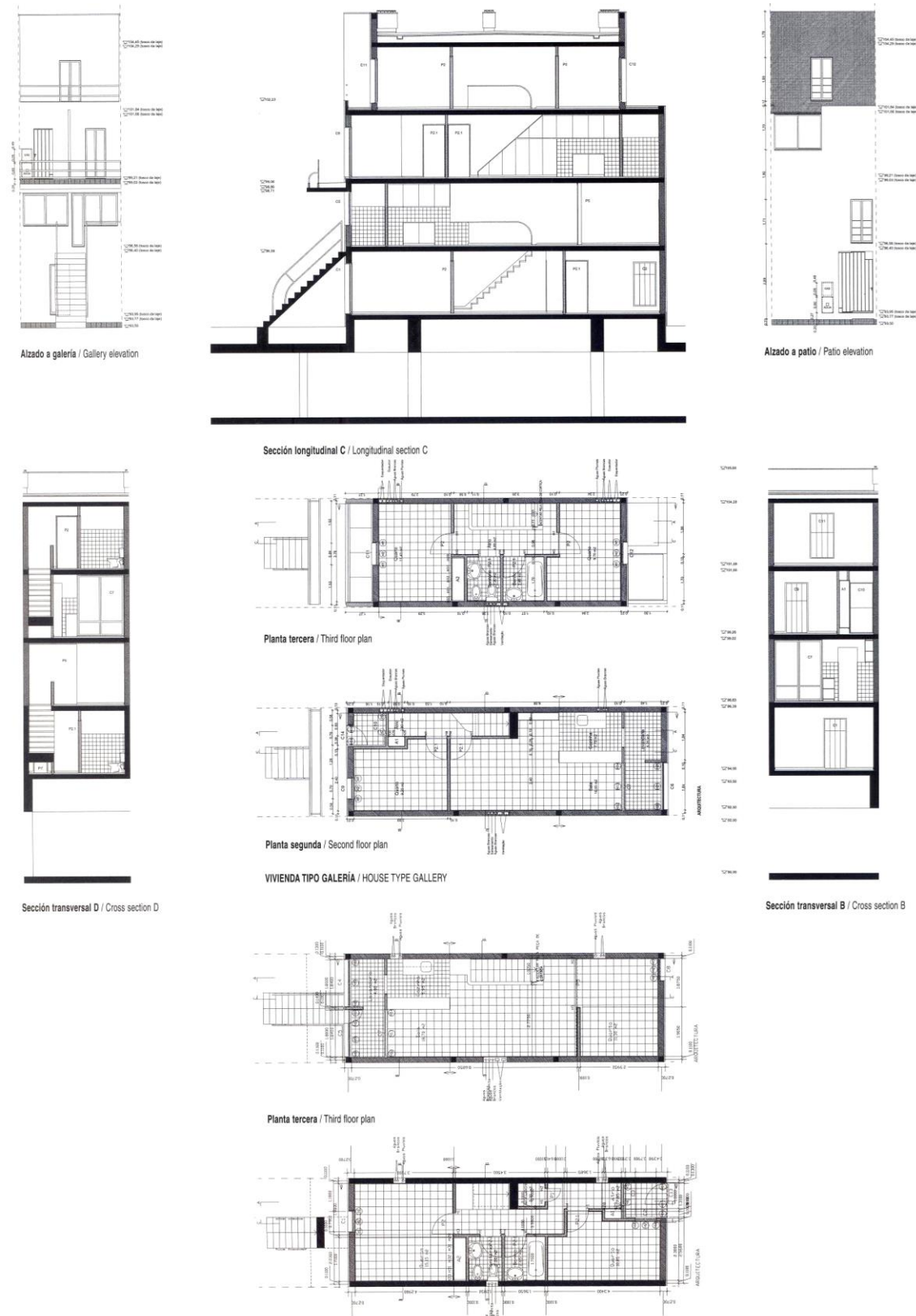


Fig. 7.45 – VIEIRA, Siza - *Conjunto Residencial Bouça SAAL* - Porto, 1973 – 1977. Plantas, Cortes e Alçados. Desenhos sem escala.

dispôs por quatro blocos de apartamentos duplex de três quartos.

Trata-se de um lote de configuração triangular, junto a uma linha de trânsito ferroviária que estava inicialmente destinado para habitação subsidiada de classe média em 1973.

A localização desta obra situa-se em zona privilegiada da cidade do Porto, junto á rua da Boavista.

Depois de várias vicissitudes e com a suspensão do programa SAAL, esta obra é em parte terminada em 1977, tendo reconhecido uma operação de renovação nos primeiros anos desta segunda década do séc. XXI.

A sua nova imagem introduziu algum dos aspetos do desenho original que não tinham sido executados ou que se tinham perdido.

Esta operação resulta na consolidação do projeto original e trouxe uma nova população residente a este lugar.

São sobretudo jovens artistas, muitos deles arquitetos, *designers*, ou outros que de alguma forma se sentem atraídos pelo local, pela qualidade dos fogos e dos espaços exteriores envolventes.

É de realçar o desenho destes espaços exteriores, que Siza configura como verdadeiros anfiteatros, como se percebe pelo desenho e ritmo do conjunto de escadas do núcleo central. Espaço rematado ao fundo por um pelintro adossado ao muro, com que recebe os vários corpos e protege o lugar do indesejado ruído da linha férrea aí existente.

Todo este desenho nos transporta para um clima relaxado e intimista, que quase faz esquecer o bulício da cidade que o envolve.

No âmbito do combate às “ilhas”, encetado por este serviço, e não menos interessante, talvez até mais graciosa, mas irremediavelmente perdida, a obra de renovação de *S. Victor*, na freguesia do Bonfim – SAAL Porto, 1974 – 1977, foi outra das obras, que pela sua importância social saiu à ribalta da discussão disciplinar e ganhou visibilidade pela crítica expressa em algumas das melhores revistas internacionais da época.

Assim o escreveu Kenneth Frampton em *Álvaro Siza, Profissão Poética* de 1986: -“*Aqui, três fatores parecem predominar. Em primeiro lugar, a ideia de ‘camada arqueológica’, pelo qual o arquitecto parece inscrever a obra, mais até do que implantá-la no sentido convencional. Em segundo lugar (e relacionado com o primeiro), São Victor insiste na coexistência vital entre o novo e a ruína, renunciando*



Fig. 7.46 – VIEIRA, Siza, *Habitações coletivas S. Victor*, Porto, 1974/77.

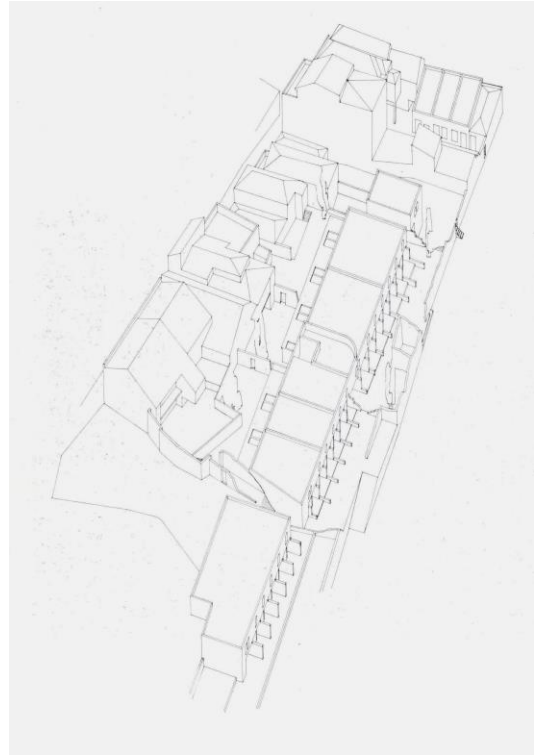


Fig. 7.47 – VIEIRA, Siza, *Habitações coletivas S. Victor*, Porto, 1974/77. Axonometria

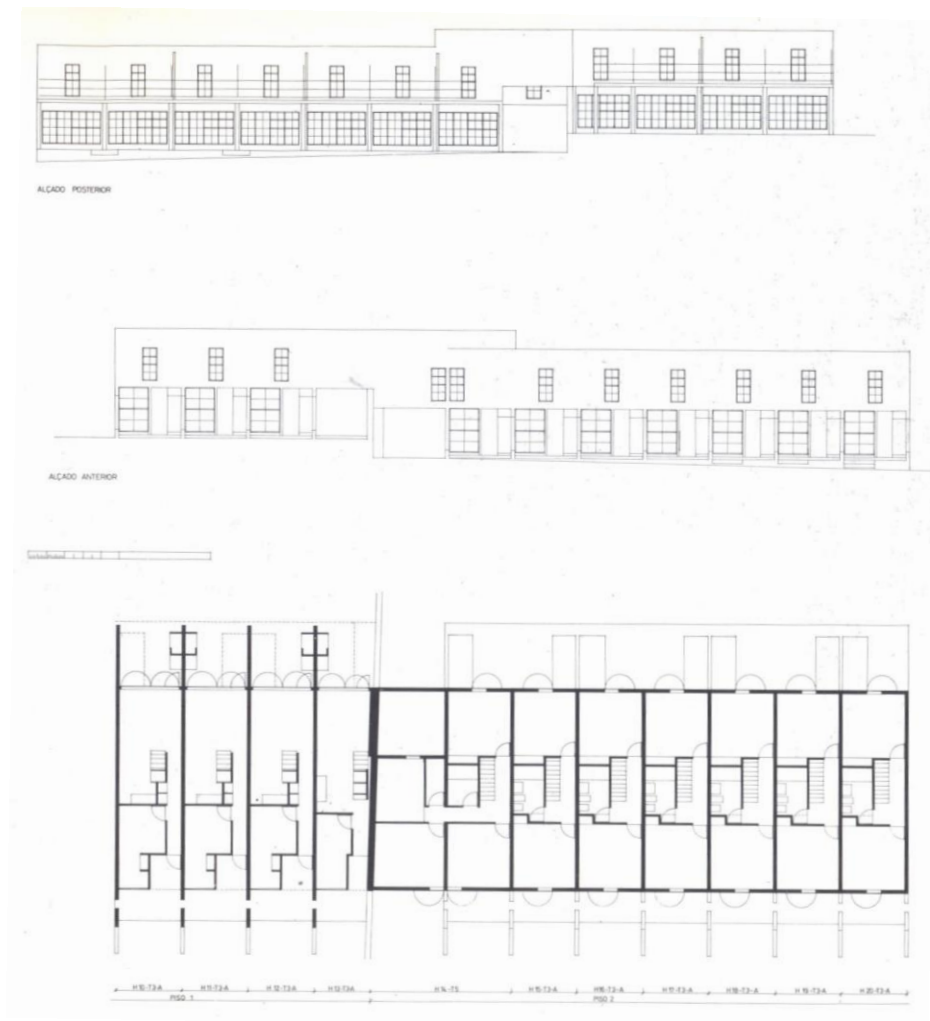


Fig. 7.48 – VIEIRA, Siza, *Habitações coletivas S. Victor*, Porto, 1974/77. Plantas e Alçados. Desenhos sem escala.

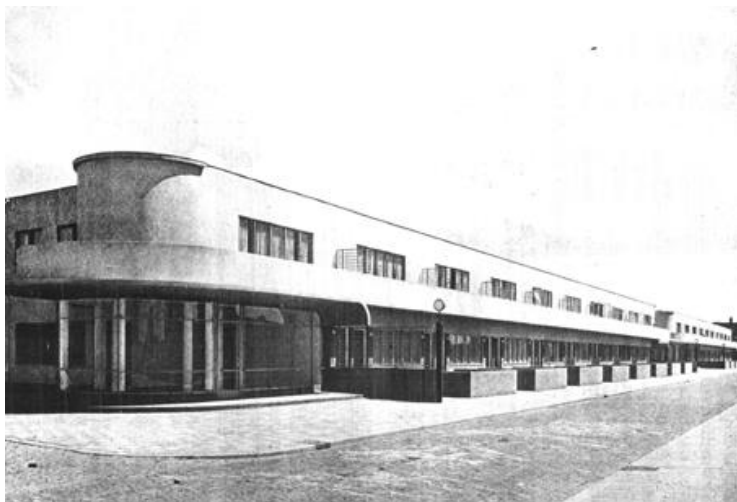


Fig. 7.49 – OUD, J.J.P, *Complexo habitacional*, Hook of Holland, Holanda 1927.



Fig. 7.50 – VIEIRA, Siza, *Habitações coletivas S. Victor*, Porto, 1974/77.

Fig. 7.51 – VIEIRA, Siza, *Habitações coletivas S. Victor*, Porto, 1974/77. Esquisso.

assim à tábua rasa modernista. Por último de não menos importância, e em grande parte resultantes dos dois atributos anteriores; São Victor é essencial para uma compreensão implicitamente existencialista da sua relação forma – espaço.”⁴²

Protagonista de uma escala singular, de uma enfática convivência entre esses dois mundos, a ruína e uma serena modernidade resistente, esta obra deixa ainda evocações a J.P.Oud em Hoek Van Holen (1937-38) ou ainda à Existenzminimum (unidade mínima de existência da Siedlung alemã) ao propor 21 fogos duplex com cerca

⁴² FRAMPTON, Kenneth, *Renovação de São Victor SAAL Porto. 1974 – 1977*, in TRIGUEIROS, Luiz, *Álvaro Siza 1954-1976*, Editorial Blau, 1997, p.185.

de sessenta metros quadrados cada um. Também ela nos remete para a tipologia da Zeilenbau (habitação em banda), mas de uma forma mais emotiva, pela relação que estabelece com a ruína. Infelizmente para quem hoje visita esta obra a surpresa é grande. Enquistada numa zona social de menor visibilidade e em nítido estado de degradação, esta pequena joia da arquitetura aguarda outro merecimento.

Falando agora do *Bairro da Malagueira* (1973 – 1977), em Évora, de como começou este projeto e segundo as palavras e intenções do seu autor: - “*El dibujo representa al arquitecto encargado de proyectar un terreno situado junto a la muralla de Évora. Observa y registra el perfil cristalino de la ciudad. Piensa seguramente en qué sobreponer a esse perfil, cómo surcar la tierra con calles, canalizaciones, energía.*” Trata-se de um bairro localizado no limite sudeste desta cidade, com vinte e sete hectares, cercado por bairros com mais de quarenta anos, formando toda a zona de expansão prioritária, com o estudo aprovado em novembro de 1975. Aprovado pelo DGSU (Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização) o programa previa a construção de mil e duzentas casas distribuídas da seguinte forma: 407 casas para cooperativas, 100 para a Associação de Vizinhos de S. Sebastião, 300 para promoção direta do FFH (Fundo de Fomento da Habitação) e 93 por contratos de desenvolvimento e 300 por iniciativa privada.

Esta intervenção, que foi sem dúvida a que teve a maior impacto para a obra de Siza, no âmbito da operação SAAL, surge como de início indiciava o seu autor, como um delicado lençol branco pousado sobre a paisagem. Dele apenas sobressaindo alguns pontos culminantes, que como em todos os casos caracterizam o espaço urbano.

Este gesto ordenador de Siza, de uma escala que deveria acautelar o impacto da integração com o sítio, mostra-se de uma grande eficácia e clareza porventura influenciada pelo *Inquérito à Arquitetura Regional Portuguesa*, onde estas questões foram amplamente estudadas. Mas a relação com a tradição para Siza, não significa estagnação. E a história só nos serve na medida em que melhor permite perceber o futuro. Logo num gesto de grande continuidade, na diversidade proposta, Siza adota quanto a nós, uma linguagem que ainda que próxima do léxico arquitetónico do sul de Portugal, reflete já uma pesquisa sobre a obra de Adolf Loos que irá ganhar certa expressão a partir da obra da *Casa Avelino Duarte* (1981 – 1995), em Ovar, que terá o seu expoente máximo com a *FAUP* (1986 – 1995) e que se começa a desvanecer com a *Faculdade de Ciências da Informação* (1993 – 1999) da Universidade de Santiago de Compostela em Espanha.



Fig. 7.52 – VIEIRA, Siza – *Bairro da Malagueira*, Évora, 1973/77.

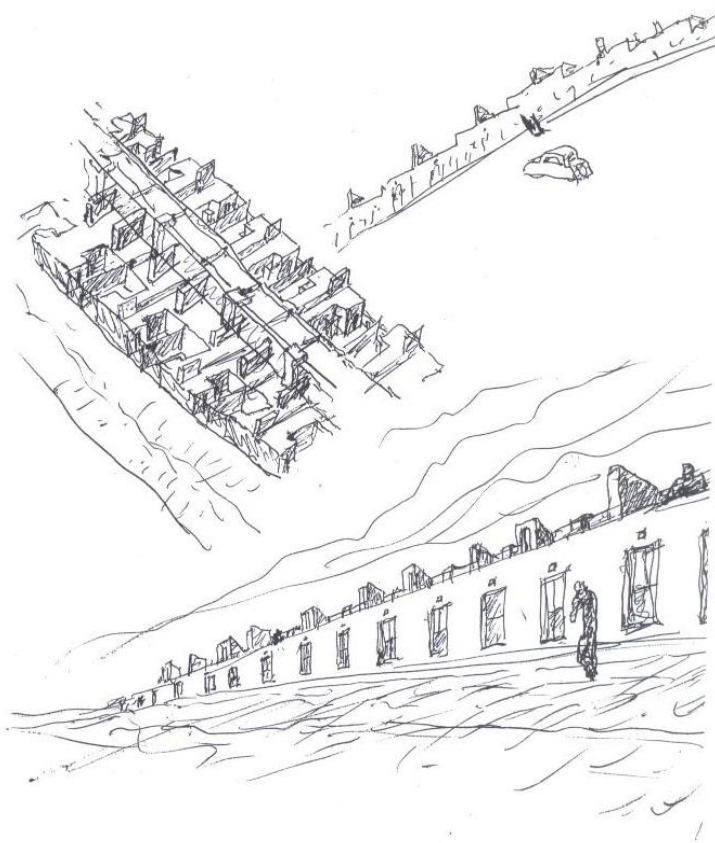


Fig. 7.53 – VIEIRA, Siza – *Bairro da Malagueira*, Évora, 1973/77.

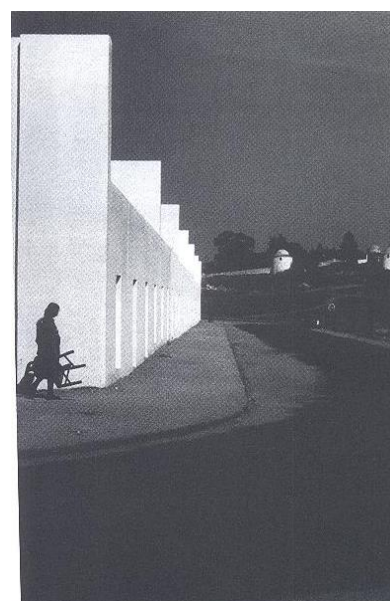
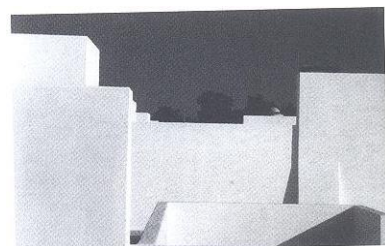


Fig. 7.54 – VIEIRA, Siza – *Bairro da Malagueira*, Évora, 1973/77.

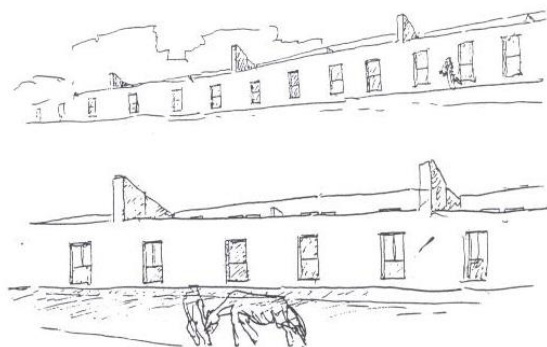


Fig. 7.55 – VIEIRA, Siza – *Bairro da Malagueira*, Évora, 1973/77. Esquissos do autor do projeto.

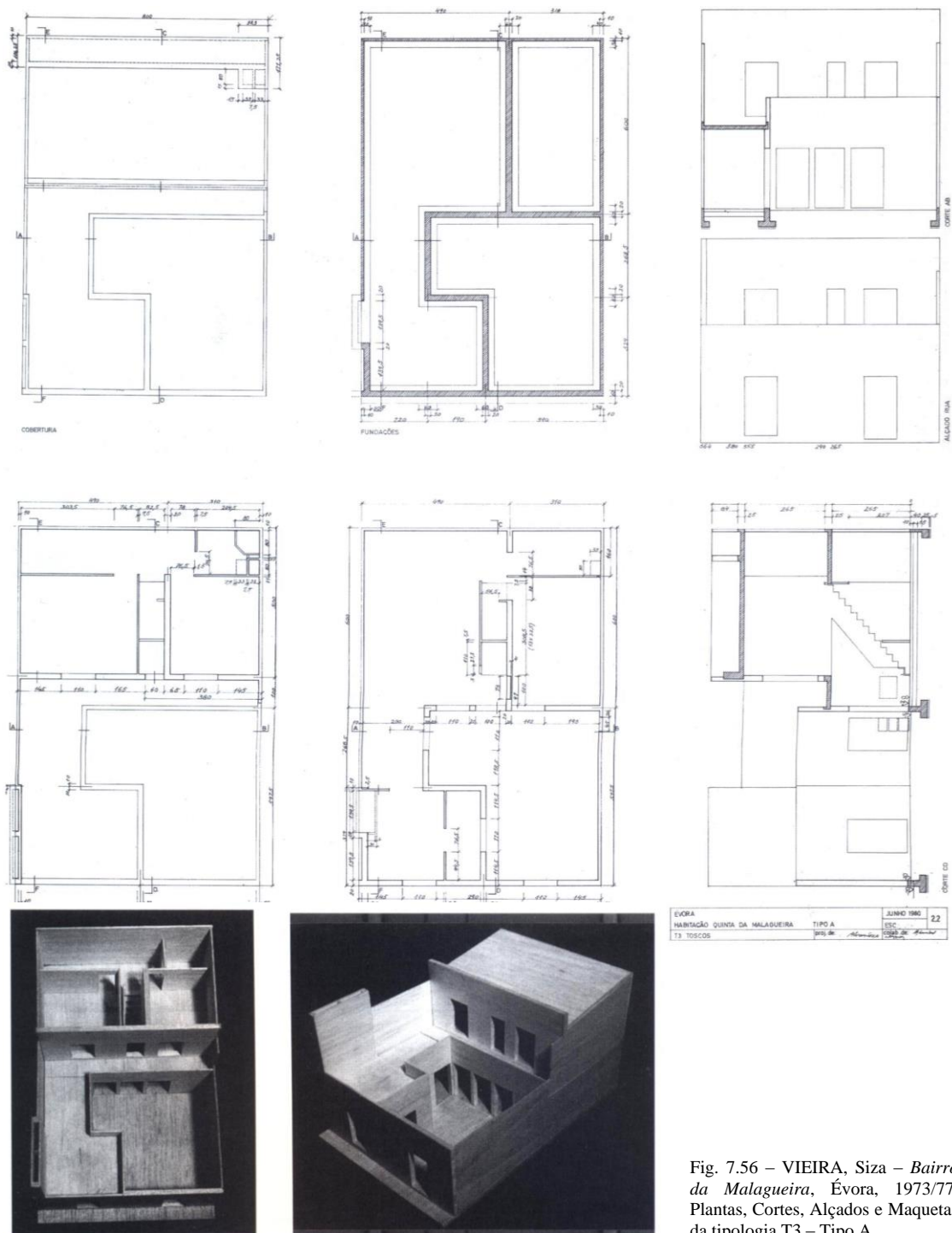


Fig. 7.56 – VIEIRA, Siza – *Bairro da Malagueira*, Évora, 1973/77. Plantas, Cortes, Alçados e Maquetas da tipologia T3 – Tipo A.

7.9. O Reconhecimento Nacional

Um dos momentos marcantes deste reconhecimento, surge com o incêndio da Baixa Pombalina de Lisboa, no fatídico verão de 1988.

O primeiro sinal é dado pelo Presidente da Câmara Municipal desta Cidade, à data Engenheiro Nuno Kruz de Abecassis, quando escolhe o arquiteto Siza Vieira para a



Figura 7.57 - Incendio do Chiado, Lisboa, 25 de Agosto de 1988.



Fig. 7.58 – VIEIRA, Siza – Recuperação do Chiado, Lisboa, 1988/97.

reconstrução deste trecho de cidade, o Chiado, em detrimento de outros nomes importantes da capital, alguns distintos arquitetos conhecidos dos Media e entre outros, porventura o já citado arquiteto Tomás Taveira, à época na primeira linha da arquitetura contemporânea portuguesa.

Este gesto de Abecassis, de grande sagacidade e intuição, constituiu uma aposta ganha pela expectativa criada, bem como pela lição que daí resultou.

Este foi sem dúvida um momento de grande impacto a nível nacional, que deu a Siza a visibilidade e o reconhecimento internos merecidos.

Esta obra do Chiado, convenhamos, é uma intervenção claramente em linha com os pressupostos da “Escola do Porto”, depurada, racional, simples mas não simplista, de narrativa poética.

A contenção e sobriedade com que Siza o fez, acusado por alguns de excessiva neutralidade e falta de protagonismo, dá-nos a lição de como vencer o ímpeto de perigosas excessividades, recuperando identidades e valores em íntima relação com a história e a escala do local.

Siza comentando a postura arrogante de alguns notáveis da arquitetura Portuguesa, quanto à estratégia por si defendida, sem falsas modéstias, contrapõe dizendo que; “*a generalizada ambição do protagonismo torna por isso impossível qualquer forma de protagonismo*”⁴³, ou ainda que, no Chiado “*não é um problema de modéstia, é uma questão de medida*”⁴⁴.

⁴³ SIZA, Álvaro, *Álvaro Siza Imaginar a evidência*, Edições 70, Lisboa, Janeiro de 2012, p.97.

⁴⁴ MACHABERT, Dominique; BEAUDOUIN, Laurent, *Álvaro Siza, Uma questão de medida*, Op. Cit., p.59.

Não relevando este género de considerações, resguarda a sua imagem pública concentrando-se no essencial, no trabalho exigente que tinha pela frente, agindo interdisciplinarmente e em estreita colaboração com todos os intervenientes do projeto.

Nesta intervenção o quase “apagamento” da figura do arquiteto, não corresponde a qualquer demissão voluntariosa, falsa modéstia, ou fuga a protagonismos. Não há dúvida que a obra se identifica com o arquiteto e este com ela. Na entrevista que deu a

Jorge Figueira⁴⁵, afirma-o precisamente e fala da forma descontraída como assumiu este desafio do qual empenhadamente se fez merecedor. Por vezes dizendo-se “conservador”, não foi com esse espírito que partiu para este projeto, não parar fugir a uma polémica transformação, aliás muito defendida por inúmeros arquitetos portugueses, mas por ter da cidade uma noção inteira de corpo, como disse: - *“Há um desenho global, projectada globalmente com elementos pré-fabricados, como se sabe, na reconstrução do centro de Lisboa depois do terramoto. São 18 edifícios, se bem me lembro, destruídos por um incendio e portanto há que refaze-los. Não há nada que legitime transformações.”*⁴⁶ E referindo-se a alguns aspetos da estratégia da intervenção, mais pontuais ou localizados diz: - *“Essas propostas e intervenções não desenhadas, ou pouco desenhadas, vão procurar uma transformação grande no uso da cidade. Mas isso não tem que se refletir no desenho. O desenho, em si tem limites e não é na escala da cidade que é necessariamente determinante.[...]Por exemplo se for para lá uma nova população, fará mais pela baixa do que todo o desenho que possa fazer-se.”*⁴⁷

Logo: - *“Não tive grandes problemas naquilo que pensava dever ser a intervenção. [...]O problema do Chiado não estava na linguagem arquitectónica, que estava lá, mas na relação com a cidade.”*⁴⁸

7.10. Referências

De maneiras diversas, mais ou menos contidas, essa capacidade espelha-se em muitas das suas obras. Para além do sítio, vê através da arquitetura e dos seus mais dignos representantes, que não enjeita e até sublinha em muitas das suas intervenções.

⁴⁵ Professor, Doutor, Arquiteto, diretor e professor de História e Teoria de Arquitetura na Universidade de Coimbra.

⁴⁶ FIGUEIRA, Jorge, *Reescrever o Pós-Moderno*, Dafne Editora, Porto, 2011, p.35.

⁴⁷ FIGUEIRA, Jorge, *Reescrever o Pós-Moderno*, Dafne Editora, Porto, 2011, p.35.

⁴⁸ FIGUEIRA, Jorge, *Reescrever o Pós-Moderno*, Dafne Editora, Porto, 2011, p.36.

Recordem-se as referências a Alvar Aalto na *Casa de Chá da Boa Nova* (1958 – 1963), de Frank Lloyd Wright na *Piscina de Marés* (1961 – 1966) em Leça da Palmeira ou ainda Adolf Loos na casa *Avelino Duarte em Ovar* (1981 – 1985) ou numa das suas mais notáveis obras como a *Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto* (1986 – 1995), sobranceira ao rio Douro.

Segundo Frampton, a forma cuidadosa como Siza insere a *Piscina de Marés* na Paisagem, quer do ponto de vista topográfico, glíptico – evitando desmontagens desnecessárias, dispendiosas e destruidoras da estrutura geológica local – e morfológico, é seguramente o exemplo que melhor expressa essa sua asserção, de que a *arquitetura está nos sítios*.

Lembra também Venturi, e as referências que dele faz, no Banco de Oliveira de Azeméis ao evocar ainda que subliminarmente o *Dixwell Fire Station* (1967 – 1974) em Connecticut ou mais declaradamente no caso do pavilhão Carlos Ramos na FAUP, com evocações antropomórficas a lembrar a *Casa Müller* (1927 – 1928) de Adolf Loos em Viena, ou no mais alto dos edifícios da nova Faculdade de Arquitectura as referências à *Casa Tristan Tzara* (1925 – 1926), em Paris. Se em Ovar ou no *Pavilhão Carlos Ramos* (1986 – 1996) a evocação de Loos resulta do cruzamento de várias obras deste autor. No caso último nota-se essa quase mimética aproximação à *Maison Tzara*.

Não foi por acaso que à época da construção da FAUP, foi surpreendido com a visita de uma delegação de jovens estudantes de arquitetura austríacos, que rapidamente perceberam, plasmada nesta obra, a linguagem do arquiteto Vienense. Por isso e como pude assistir naquela época, enquanto colaborador de Adalberto Dias, esses jovens tinham curiosidade em conhecer o homem e a sua obra, que mais uma vez despertava atenções fora de Portugal.

Como é sabido, Loos era mais conhecido pelos seus escritos que propriamente pela sua obra, pelo menos até que entre nós Siza o revelasse. Mais uma vez o olhar atento do mestre vê além do que a vista alcança. Uma vez mais não importa só o sítio, como o lugar morfológico e cultural. Também importa a história, neste caso da arquitetura, como fenómeno global e temporal.

Com este projeto da *FAUP* Siza produz novos impactos, para além das habituais e arbitrarias opiniões. Dissemina um novo conceito desfragmentando desta tipologia de edifício, normalmente mais compacta, como facilmente -se depreende dos seus primeiros esboços reveladores de uma primeira abordagem. A inflexão produzida,

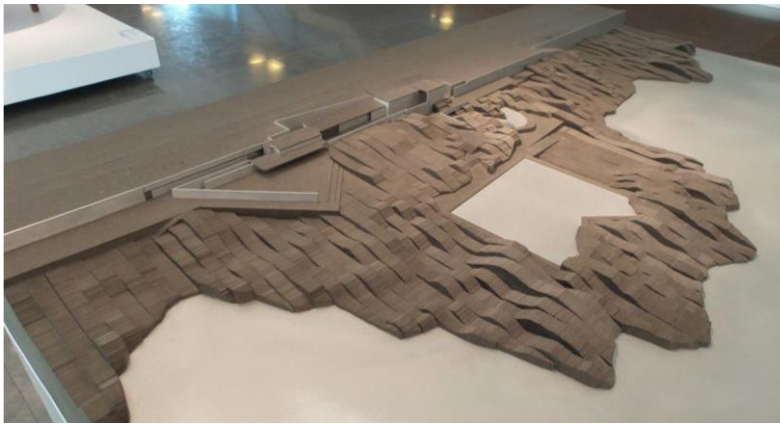


Fig. 7.59 – VIEIRA, Siza - *Maqueta da Piscina das Marés*, Matosinhos, 1961/62. Exposição “Porto, dois Prémios Pritzker: Álvaro Siza e Eduardo Souto Moura”, Abril 2014.



Fig. 7.60 – WRIGHT, Frank Lloyd – *Taliesin West*, Phoenix, Arizona, 1937/38. Desenho.

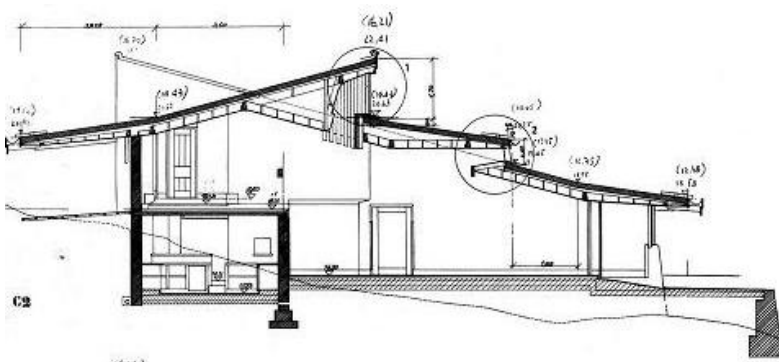


Fig. 7.61 – VIEIRA, Siza, *Casa de Chá da Boa Nova*, Leça da Palmeira, 1958/63. Corte, desenho sem escala.

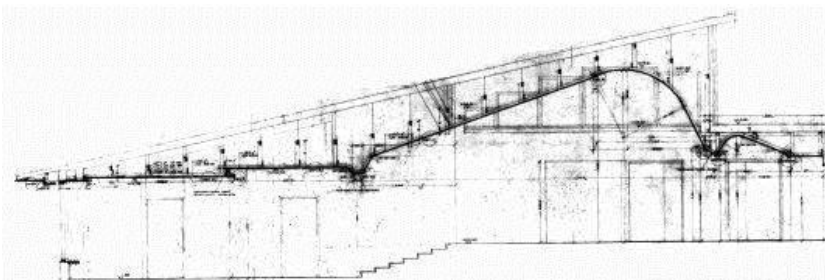


Fig. 7.62 – AALTO, Alvar, *Maison Louis Carré*, Bazoches-sur-Guyonne, França, 1957/60. Corte, desenho sem escala

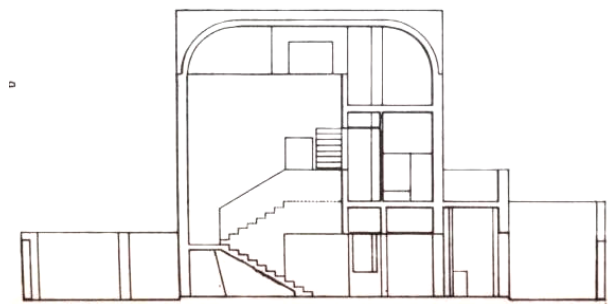
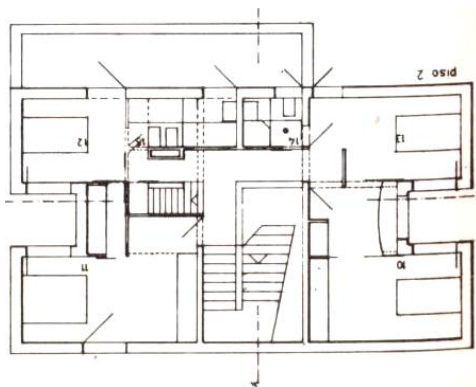
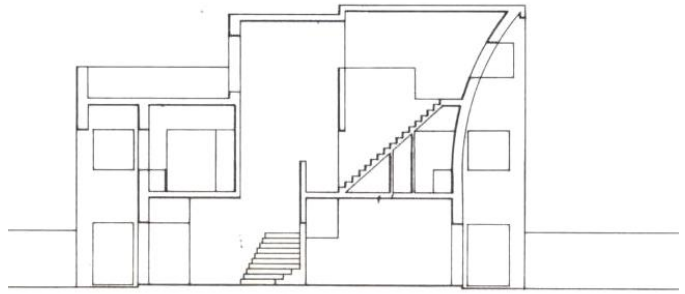
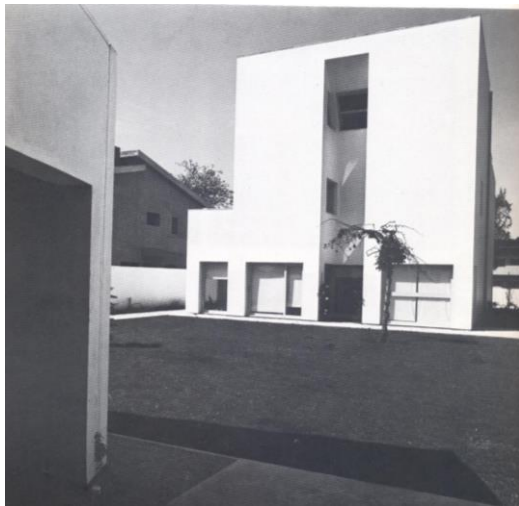


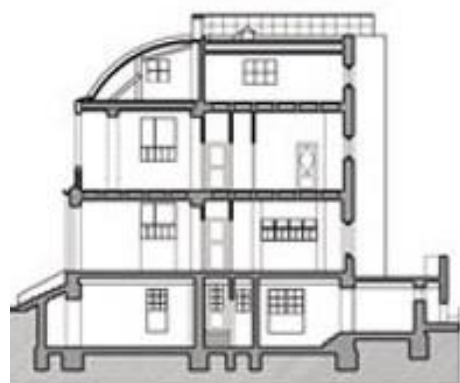
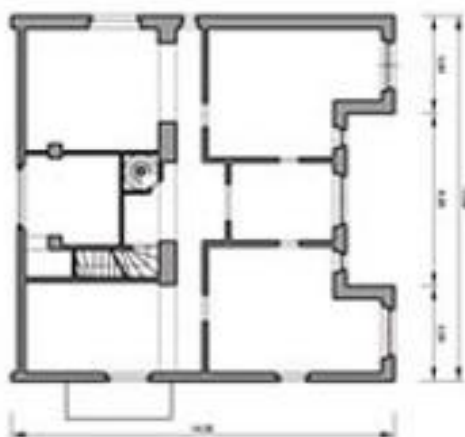
Fig. 7.63 – VIEIRA, Siza, *Casa Avelino Duarte*, Ovar, 1981/85. Planta e Cortes longitudinal e transversal. Desenhos sem escala.

Fig. 7.64 – VIEIRA, Siza, *Casa Avelino Duarte*, Ovar, 1981/85. Vista de tardoz.



Fig. 7.65 – LOOS, Adolf, *Steiner House*, Vienna, Austria, 1910.

Fig. 7.66 – LOOS, Adolf, *Steiner House*, Vienna, Austria, 1910. Planta de piso intermédio e Corte longitudinal. Desenhos sem escala.



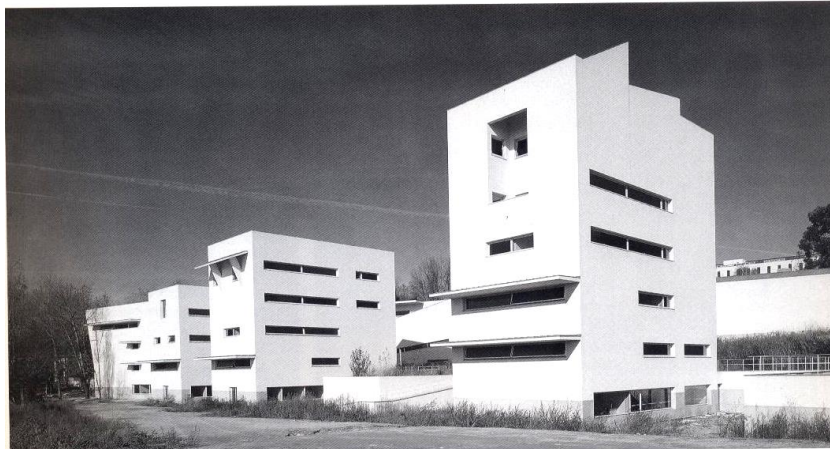


Fig. 7.67 – VIEIRA, Siza, *Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (FAUP)*, Porto, 1986/95.

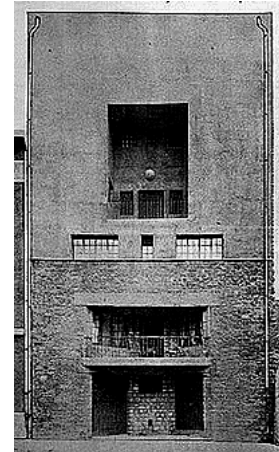


Fig. 7.68 – LOOS, Adolf, *Casa Tristan Tzara*, Paris, França, 1925/26.

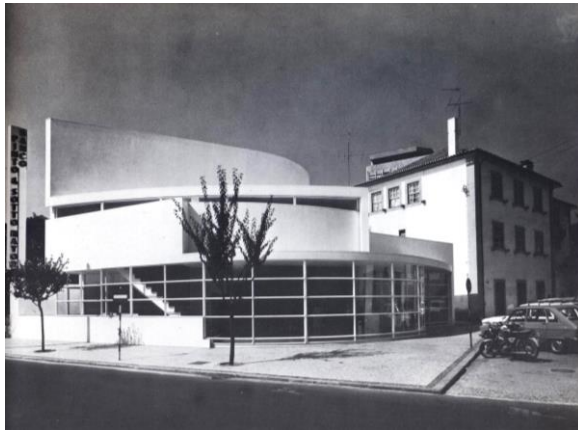


Fig. 7.69 – VENTURI, Robert – *Dixwell Fire Station*, Connecticut, E.U.A., 1967/74.

Fig. 7.70 – VIEIRA, Siza – *Banco Pinto e Sotto Mayor*, Oliveira de Azeméis, 1974.



Fig. 7.71 – LOOS, Adolf, *Villa Moller*, Vienna, Áustria, 1925/26.

Fig. 7.72 – VIEIRA, Siza – *Pavilhão Carlos Ramos*, Porto, 1986/96.

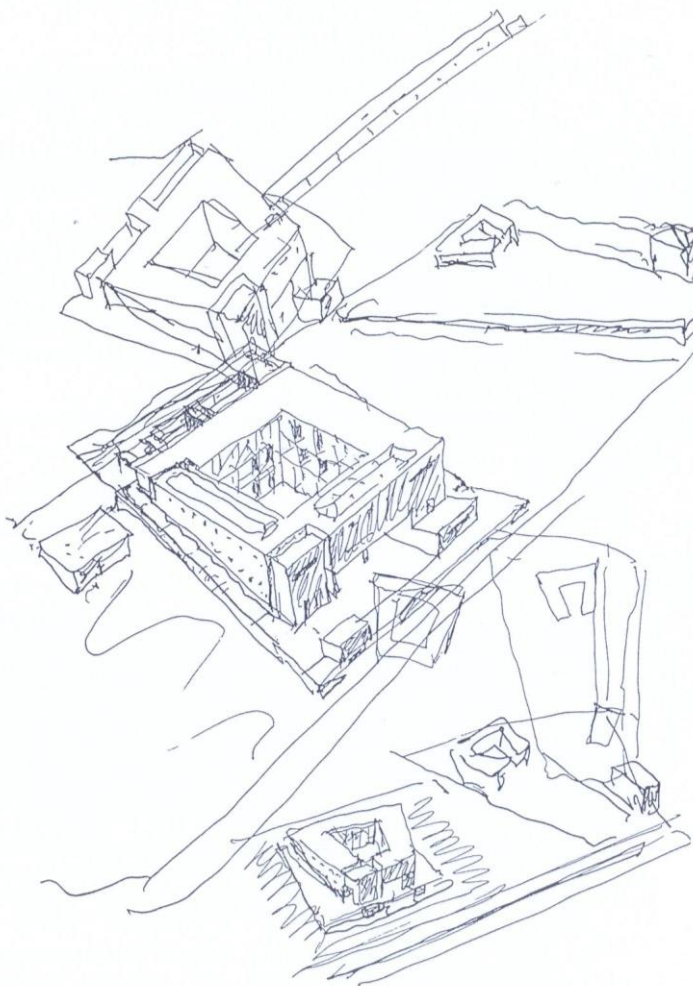


Fig. 7.74 – VIEIRA, Siza, *Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto*, Porto, 1986/96. Primeiros esquissos.

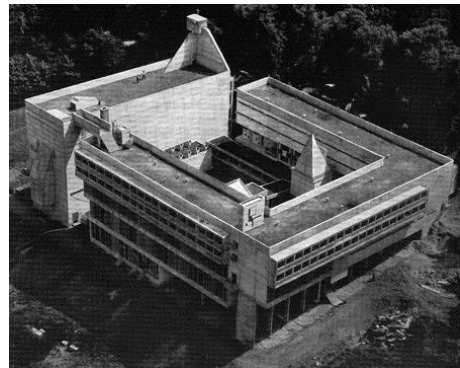


Fig. 7.73 – Le Corbusier, *Convento de La Tourette*, Eveux-sur-L'Abresle, França, 1957/60.

resulta certamente da melhor compreensão da localização em causa e da forma como o edifício seria lido desde a cota baixa e da outra margem junto ao rio.

Dos seus primeiros esquissos transparecem também preocupações tipológicas e talvez até de linguagem que nos remetem quase de imediato para uma imagem próxima do convento de La Tourette e da influência de Le Corbusier, que poderiam ter certamente concorrido para um outro desenho, uma outra solução.

Se por um lado esta primeira abordagem, dada a posição altaneira do lugar, remetia para uma solução volumétrica compacta de difícil integração, à imagem do *Palácio do Bispo* do Porto, por outro produziria certamente um forte impacto na paisagem.

Como atrás disse, o “desenho vê caminhos” por ventura apelativos e válidos. Amiudadas vezes influencia e enfatiza opções. Mas Siza está atento e distancia-se para



Fig. 7.75 – Adolf Loos Exhibition at Columbia Graduate School, New York, 2013. “From left, a model of “Building H,” by Álvaro Siza, who was inspired by Loos; Loos’s Tristan Tzara House, 15 Avenue Junot in Paris, 1925-6; and Eileen Grey, Three-Story House after Adolf Loos’s Villa Alexander Moissi, Lido de Venezia, Italy, 1923.”, Robert Wright for *The New York Times*.

ver com a necessária isenção. Significa isso pensar melhor a escala e as proporções, sempre delicadas para um arquiteto.

Siza refere sempre a importância do programa e a necessidade de uma boa equação funcional. Também aqui, sem prejuízo, procura uma forma que a possa conter. Não numa lógica estritamente funcionalista, mas também de forma intuitiva, com essa capacidade de se emocionar e de se envolver com os aspetos mais subtis de um lugar, de um ambiente, de uma paisagem, que contribuam para uma solução esclarecida, rigorosa e coerente. Com a mesma atenção e sensibilidade, com que analisa e manipula o suporte físico e o modelo arquitetónico que propõe, também a mesma sensibilidade e atenção o detêm face a argumentos e referências que silenciosamente detesta noutros arquitetos. Nos que conhecemos, que possamos vir a conhecer ou dos quais nunca suspeitaremos. Por que é então que em alguns projetos Siza o deixa transparecer mais claramente? E no caso da faculdade, porque o assume tão frontalmente? Desse seu universo mais enigmático, talvez venhamos a saber um dia por outras investigações, por outras análises.

Essa transparência, essa franqueza com que nos revela Loos, detetada por outros que igualmente os estudam, está bem patente na exposição “Adol Loos at Columbia” realizada em Novembro de 2013 na Graduate School of Arts and Science da Columbia University of New York.

Aqui se podem ver lado a lado obras de Siza e Loos, que nunca privaram entre si mas que Siza vincadamente referencia.

A multiplicidade de meios a que deita mão, começando pelo sítio, pelo absoluto domínio dos instrumentos, até aos modelos de referência em que se apoia, dotado de uma grande sensibilidade e intuição, conduzem-no frequentemente a soluções surpreendentes. E sobre a importância que dá desenho e ao lugar, é interessante ouvir a opinião de um cliente, não arquiteto, o antigo Pároco da Igreja do Marco, que tal como outros se sentiu igualmente atraído pela forma como Siza exerce o seu ministério e a lucidez com que interpreta um programa e uma arquitetura.

No âmbito da comemoração do octogésimo aniversário do mestre e num depoimento jornalístico de 12 pontos, a pedido de o jornal Público, diz no ponto 4: *“tudo começa nos olhos. Siza costuma falar da necessidade de aprender a olhar. Na importância de viajar. A arquitetura educa o olhar e educa-se no olhar. Só quando se olha muito e bem se começa a vislumbrar o essencial”*⁴⁹ Pelo conteúdo destas palavras se percebe como é simples e clara a mensagem do de Siza, como se consubstancia e porque a tantos atrai. Desta mensagem transparece sobretudo e nitidamente o pensamento de Fernando Távora, que cedo o contaminou, e que Siza inteligentemente acolheu, adotou e seriamente potenciou.

Como refere Nuno Higínio, ex. pároco do Marco de Canaveses, ainda no ponto 12, *“a virtude do mestre é ditar o silêncio. Dita-lo como se dita um texto a quem está a escrever. Com todas as pausas necessárias”*⁵⁰ Em contraponto, e frequentemente, se invoca também a noção de ruído. Quando um dia Carlos Cruz, saudoso diretor do curso de fotografia da ESAP se preparava para fotografar uma obra, uma das nossas obras, disse surpreendentemente que esse não era o dia. Voltaríamos mais tarde; “ainda há muito ruído, não posso fotografar”. A obra ainda continha coisas que não eram da obra, resíduos e artefactos da própria construção.

Esta evocação metafórica do ruído e do silêncio, na arquitetura, é bastante elucidativa e alerta para a necessidade de os controlar, de evitar o que está para além da essencialidade do desenho, da própria arquitetura. Esta tarefa tão difícil, que exige “audição apurada”, é por si só responsável por afinados silêncios e por ruidosos excessos a evitar.

Quando repetidas vezes ouvíamos falar da importância do desenho para operar a síntese, na linha filogénica de Siza, cedo percebemos que tudo o que para ela concorre,

⁴⁹ HIGINIO, Nuno, *Doze anotações nos 80 anos de Álvaro Siza*, in <http://p3.publico.pt/cultura/arquitectura/8437/doze-anotacoes-nos-80-anos-de-alvaro-siza>

⁵⁰ *Ibidem*.

deve ser apenas e só o suficiente, para que o projeto sobreviva a tendenciosos desvios ou fraquezas de ocasião.

Por isso, para Siza, pensar a arquitetura quer-se firme, racional, objetiva, controlada pelo rigor, o rigor geométrico, compositivo, gráfico e conceptual, como geradores da coerência e que com toda a poética estrutura em cada instante. O projeto de uma obra, talvez comparável em rigor e sensibilidade a uma composição musical, recorda-nos Frank Lloyd Wright e a sua noção de que a arquitetura é como que a “sublimação” da música e da matemática, que se espelha na geometria.

Então, em sintonia com esta noção, fácil será entender que para se construir uma harmonia será sempre essencial um ajustado equilíbrio entre a razão e a emoção.

7.11. A Escola do Porto – FAUP

A *Faculdade de Arquitetura do Porto* reconhecida herdeira desses pergaminhos, talvez não possa ou não consiga no futuro garantir a passagem de testemunho, tão eficazmente realizada entre duas ou três gerações, que têm vindo a marcar o panorama da arquitetura Portuguesa aquém e além-fronteiras. Essa Matriz construída ainda no seio da Escola de Belas Artes do Porto, acusou naturalmente o desgaste da autenticidade deste método, criado a partir de um espírito de grande proximidade e identidade, que o novo espaço da faculdade, o aumento do número de estudantes e todo o impacto da globalização têm vindo a influenciar.

O anonimato criado, muito por responsabilidade do aumento exponencial do número de alunos distribuídos pelas diversas escolas e Universidades do País, não deixa seguramente espaço a uma afirmada continuidade geracional como a que viemos a presenciar até ao momento. Mas o importante não é o estilo, como defendia Távora, mas antes essa capacidade de ler no passado, no contexto, no sítio, nos sinais, para projetar o futuro que se anseia e se propõe.

Devemos resistir ou deixamo-nos contaminar por entre conflitos e mestiçagens? Talvez melhor seria que a profusão de canais de informação, formação ou até de desinformação, que hoje estão disponíveis, permitisse uma leitura límpida e crítica dos conteúdos, de maneira a contrariar a facilidade ficcional e permitir aproximarmo-nos de uma maior e melhor leitura da realidade.

Só assim entendo produtiva essa leitura, capaz de elevar os desígnios disciplinares à categoria de uma “matriz nacional”, em que o “estilo” não importa. Penso que o impacto que está a produzir a ação de alguns dos nossos melhores

arquitetos, não se confina só ao Porto, como cidade ou região, e atinge já uma dimensão nacional, cujos exemplos perpassam fronteiras numa renovada visão e modo de fazer bem português, numa permanente dinâmica de continuidade.

No mundo académico, é bem notória a curiosidade demonstrada por muitos alunos de Erasmus, que cedo, ou até já antes, se identificavam com a obra portuguesa, muitos dos quais optam mesmo por alargadas estadias ou pela aprendizagem nas escolas portuguesas. É de salientar também o intercâmbio entre docentes e as muitas solicitações feitas a arquitetos portugueses para debates, exposições e conferências fora de Portugal. Este interesse é igualmente visível na procura demonstrada pela realização de estágios, e em alguns casos, prolongadas colaborações em muitos dos nossos ateliers, não esquecendo o incontável número de visitantes anónimos, arquitetos ou não, que invariavelmente vemos procurar, fotografar e investigar, algumas das mais emblemáticas obras da arquitetura contemporânea portuguesa.

O número importa? Sim importa! E por isso são indiscutivelmente responsáveis por este fenómeno os dois arquitetos galardoados com o prémio Pritzker, além de muitos outros premiados, nomeados ou honrosamente reconhecidos no espaço nacional e internacional. A visibilidade que a arquitetura portuguesa está a ter, deve-se também e naturalmente a muitos outros fatores de oportunidade, que contudo a não desmerecem. Para além dos económicos, políticos e financeiros, essa visibilidade vem-lhe também pela divulgação nos meios, jornais, revistas publicações exposições, conferências, *workshops*, seminários e tantos outros meios hoje disponíveis. Tudo arrastado por uma lógica de globalização que tudo leva e traz acriticamente. A sobrevivência está certamente na matéria de que é feita a produção arquitetónica nacional destas últimas décadas, mais do que em modelos arbitrariamente disponibilizados.

Este modo de fazer que a “Escola” a todos inculcou, permite perceber os escolhos, acautelar a navegação, mas não evita que ventos mais fortes lhe alterem o rumo, acidentalmente ou talvez não. Este método já quase se confunde com a metodologia. Não é mais pertença de ninguém, desta ou daquela escola, mas uma referência amplamente difundida, reconhecida e atentamente escortinada.

Conhecidas que eram, nos anos 80 do século XX as divergências no plano teórico, entre as duas escolas, de Lisboa e Porto, nem por isso evitou o surgimento de nomes como o de Carrilho da Graça (1952) ou os dos irmãos Aires Mateus ou até de outros mais que reforçaram esta “tendência”. Por exemplo Ricardo Bak Gordon (1967) que embora natural de Lisboa, fez parte do seu curso no Porto, os SAMI de Inês



Fig. 7.76 – MOURA, Eduardo Souto, *Igreja da Misericórdia*, Maia, 1998.

Fig. 7.77 – GRAÇA, Carrilho – *Igreja de Santo António*, Alcácer do Sal, 1993/ 2008. Vista do grande pátio com a igreja em fundo.



Fig. 7.78 – GRAÇA, Carrilho – *Igreja de Santo António*, Alcácer do Sal, 1993/ 2008. Vista interior da relação entre assembleia, presbitério e o exterior rochoso que lembra a solução de Souto de Moura para a Igreja da Maia.



Fig. 7.79 – ARX, *Ampliação do Museu Marítimo de Ílhavo*, 2009/12.

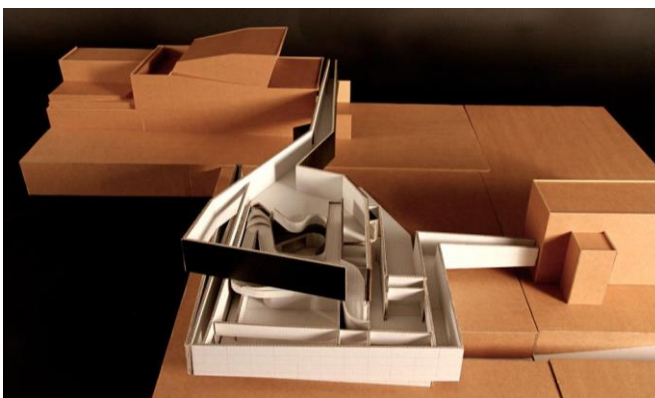


Fig. 7.80 – ARX, *Ampliação do Museu Marítimo de Ílhavo*, 2009/12. Vista do espaço público exterior e da ligação aérea entre edifícios. O conjunto é formado pelo novo edifício, o *Aquário de Bacalhaus*, e os dois edifícios pré-existentes, o Museu e o CIEMAR (a antiga escola). À direita vista do aquário dos bacalhaus.

Vieira da Silva (1976) - que foi colaboradora de Carrilho da Graça - e Miguel Vieira (1977), respetivamente licenciados pela Faculdade de arquitetura de Lisboa e do Porto. Pedro Domingos (1967), Falcão de Campos (1961), professor da Universidade Técnica de Lisboa, associado de Siza desde 1983 e de Gonçalo Byrne (1941), do atelier ARX,

de Nuno Mateus (1961) e José Mateus (1963), ambos licenciados pela FAUTL e respetivamente professores na FAUTL e Instituto Superior Técnico de Lisboa, e outros de que falaremos no capítulo X – As Novas Gerações.

7.12. O Impacto do Método

*“os seus esboços (a sua esposa desenhava também de forma extraordinária) são justamente tão célebres quanto a sua arquitectura pois inventaram não só uma caligrafia mas um método de aproximação ao projecto”*⁵¹ mas os seu método de pesquisa, através do desenho envolve todos os campos desta disciplina e não se esgota no esboço rápido que fixa a identidade de um lugar ou de uma ideia fugaz que o assalta ou inquieta. Também nos *“seus desenhos técnicos, geométricos, de projecto, que na riqueza e precisão dos traços, construíram uma verdadeira identidade morfológica da escrita de uma geração inteira: mesmo fora da escola do porto, mesmo fora de Portugal”*

O seu apego ao desenho, e os sussurrados diálogos que com este mantém, não dão ao desenho autonomia ou autoridade que escape ao seu controle. O desenho mantém-se subordinado e obediente mas não passivo.

Mas se há coisas que o “desenho vê”, o desenho não decide. Aconselha, aponta caminhos, e destes logo surgem aqueles por onde não devemos ir, mesmo que intuitivamente. Talvez com algum tempo, a “certeza” por qual seguir. A decisão vem-lhe da intuição, dos saberes sedimentados, do carreamento cultural e disciplinar a que voluntariamente se entrega. Se António Machado, poeta Castelhana dizia que *“se hace camino al andar”*⁵², passo a passo, descobrindo o melhor caminho, importante para a estratégia do projeto, também com intuição como aconselha o poeta José Régio: - *“Não sei por onde vou, Não sei para onde vou, Sei que não vou por aí!”*⁵³ O jogo da competitividade das formas, dos seus equilíbrios e proporções, que Siza domina como ninguém, permite-lhe por vezes pequenas e inócuas infrações que intencionalmente

⁵¹GREGOTTI, Vittorio, *O Outro*, in SIZA, Álvaro, *Álvaro Siza Imaginar a evidência*, Edições 70, Lisboa, Janeiro de 2012, p.9.

⁵² Antonio Cipriano José María y Francisco de Santa Ana Machado Ruiz (1875 – 1939), conhecido como Antonio Machado foi um poeta espanhol, nascido em Sevilha que se imortalizou com estes dois versos de *Proverbios y cantares XXIX* em Campos de Castilla.

⁵³ José Régio, pseudónimo de José Maria dos Reis Pereira (1901 – 1969), poeta e escritor, Vila Condense, desenhador e colecionador de arte sacra, notabilizou-se entre outras obras com o poema *Cântico Negro* de onde foi retirada esta citação.

desequilíbream, mas logo confirmam a regra. Como vulgarmente dizemos, dá um “pontapé na gramática”. Mas se o desenho não constitui uma linguagem autónoma para Siza, que o provoca e vigia atentamente, mesmo quando este, com atrevimento desliza solto pela folha de papel, o mestre dá-lhe a palavra, ouve-o pacientemente com discreta cumplicidade. No fim decide, decide com a autoridade com que já nos habituou. Só assim, com lucidez e isenção, pode evitar formalismos serôdios e acríticos de “gestos fáceis”, de um desenho em perigosa derrapagem, induzido por modas ou modelos mal assimilados. A sua imaginação vibrante contrasta com a personalidade do homem discreto e solitário, mas afável e recetivo. Por vezes é difícil perceber a fronteira entre o seu mundo privado e o da sua arquitetura.

7.13. No convívio entre amigos

Mesmo no convívio com amigos próximos, anseia por papel e lápis, numa entrega permanente ao desenho que o descontraí e anima. A pretexto lembremos um episódio, ao jantar em casa de Adalberto Dias, como nos conta: - *“Escrevo de memória e sobre memória. Após uma boa refeição preparada pela Paula, Siza é o primeiro a levantar-se da mesa [...] aproxima-se da televisão [...] o som faz-nos perceber que se trata de uma tourada. Preciso de folhas A4, pede Siza. [...] manda-nos calar e sossegar com um gesto de indicador no nariz. [...] Siza pousa o copo de whisky, tira da estante um livro fino e de capa dura para lhe servir de apoio às folhas e senta-se no sofá. Os desenhos são rápidos e sucedem-se a uma velocidade impressionante, não habitual, fixando obsessivamente o desenrolar da tourada. [...] A sessão acaba com o fim da tourada. [...] Siza tinha desenhado, em sucessivos esquissos como uma banda desenhada a tourada que tínhamos apreciado na TV. De traço negro e registo simples mas rigoroso, sob fundo branco, as imagens transbordavam de movimento e confronto, energia e espaço. A história da lida estava lá, do Tércio do capote aos das bandarilhas, da sorte da moleta à simulação da morte [...] Apesar de muitos anos de amizade e convivência e conhecedor da sua arte de desenhador, surpreendeu-me esta sua (para mim nova) capacidade de reter imagens em movimento e em sucessão e de as registar no tempo do próprio acontecimento. Capacidade só uma memória eidética permite.”*¹

¹ DIAS, Adalberto, *Memória*, in CASTANHEIRA, Carlos (coord.), *Álvaro Siza, Esquissos ao jantar*, Casa da Arquitectura, Matosinhos, 2009.



Fig. 7.81 – VIEIRA, Siza, Esquissos entre amigos. Autoretrato.

Fig. 7.82 – VIEIRA, Siza, Esquissos entre amigos.





Fig. 7.83 – VIEIRA, Siza, Esquisso.

Falar dos seus desenhos, como já vimos, é falar também dessas figuras que povoam o seu imaginário e que recorrentemente invadem os seus esquiços. Anjos, corpos de mulher, e outras imagens, como de si próprio ou de partes de si. A mão tantas vezes desenhada lembra a forma natural como o faz, nesse complexo método de pensar e desenhar a arquitetura. A mão que concebe, fixa e liberta o pensamento, não uma presença passiva e acrítica. Siza reúne essas condições. Desde a infância sente atracção pelo desenho, desenha ideias e imagens que capta ou que solta. Desenha cavalos, cavalos que curiosamente aprendeu ao colo do “tio Quim”, que considerava ser uma absoluta negação para o desenho, mas que sempre o entusiasmou: - *“ensinava-me a desenhar um cavalo ou qualquer outra coisa... estimulava-me constantemente e foi ele que me inculcou no espírito que devia assinar os desenhos. Eu assinava “AJO” uma sigla que ele me forneceu obviamente saída de Álvaro Joaquim!(...)”*²

² SIZA, Álvaro, *A Casa em Roberto Ivens*, Op. Cit., p.31.



Fig. 7.84 – VIEIRA, Siza, *Esquisso*.

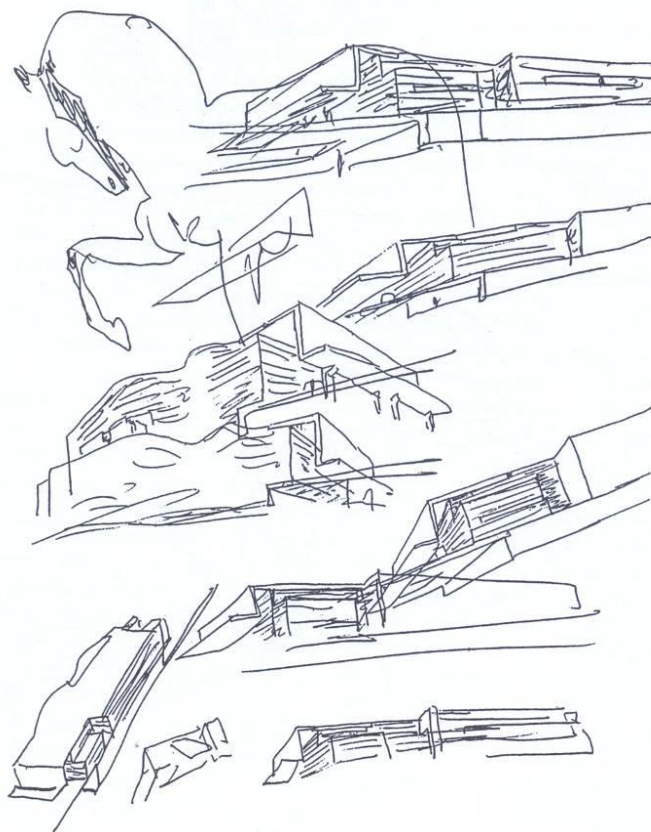


Fig. 7.85 – VIEIRA, Siza, *Biblioteca da Universidade de Aveiro*, Aveiro, 1988/94.

Fig. 7.86 – VIEIRA, Siza, *Esquisso*.Fig. 7.87 – MATISSE, Henri, *Study After Dance (I)*, 1909. Lapis sobre papel. MoMA.

Nos seus momentos de descontração em que raramente dispensa papel e lápis, muitas vezes os seus desenhos expressam eloquentemente figuras humanas, corpos nus entrelaçados, que por vezes lembram o traço firme e caligráfico de Henri Matisse em a *Dança*. E sobre a sua apetência para o desenho e da importância deste para respirar, Nuno Higinio lembra: - “*Misturar-se*” com o desenho, ou sobre ele introduzir estas figuras mágicas não será relevante, “*talvez não seja mais do que um instante de devaneio de um arquitecto viciado em desenho, um desenho dependente como é Siza*”³ E mais acrescenta Nuno Higinio, ao reflectir sobre um esquisso de um cavalo que parece puxar a biblioteca da Universidade de Aveiro: “*Não sabemos exactamente porquê uma biblioteca puxada por um cavalo. E no entanto, o cavalo cruza-se com a biblioteca e nós, no meio do fogo cruzado, perguntamos: para onde nos leva este saber – que – não sabemos?*”⁴

³ HIGINIO, Nuno, Álvaro Siza, *Desenhar a Hospitalidade*, Casa da Arquitectura, Outubro 2010, p.25.

⁴ *Ibidem*.

Siza terá a resposta, sabê-lo-á seguramente, agora que já dobrou os 80 anos de idade. Talvez ainda venhamos a saber por ele, ou através da obra dele, mais do que o que já ensinou.

7.14. Axiomática e Orientação Profissional

Tendo sido aluno de Fernando Távora, colaborador no seu *atelier*, responsável por algumas obras emblemáticas desse período e por força da empatia que desde logo aconteceu entre ambos, Siza sofreu claramente a influência do mestre e professor. O impacto do discurso arquitetónico que sobre si recai, surge claro em muitas das afirmações por ambos proferidas. A importância que Távora dá ao lugar, sítio onde acontece a Arquitetura, constitui em si mesmo o argumento seminal, onde opera a transformação do próprio lugar, e se percebe na narrativa “Oito Pontos Quase ao Acaso”, escrita por Siza Vieira em 1983.

Não tendo a intenção de enumera-los de forma sistemática, nem sendo esse o objetivo, importa sublinhar o sentido de convergência do discurso de A. Siza, face à axiomática de Fernando Távora em “O Problema da Casa Portuguesa”. Eis então como capta o essencial desse discurso quando no número um da sua dissertação *Oito Pontos Quase ao Acaso* diz: - “Começo um projecto quando visito um sítio... outras vezes começo antes, a partir da ideia que tenho de um sítio... nenhum sítio é deserto. Posso sempre ser um dos habitantes”⁵ Ser habitante significa pertencer a esse sítio, fundir os seus interesses com esse lugar. Significa conhecê-lo e nessa linha de pensamento Fernando Távora dizia que “o projecto nasce do conhecimento do lugar mas ao mesmo tempo, a minha arquitectura define aquele lugar. Assim, a arquitectura é o processo de redefinição do lugar”⁶ Voltando de novo a Siza e a “Oito Pontos Quase ao Acaso”, afirmações como; “A tradição é um desafio à inovação. É feita de enxertos sucessivos. Sou conservador e tradicionalista, isto é: movo-me entre conflitos, compromissos, mestiçagem, transformação”⁷, vincam essa orientação vinda de Távora e que este gradualmente foi passando aos seus alunos e colaboradores.

⁵ SIZA, Álvaro, *Oito Pontos Quase ao Acaso*, in RODRIGUES, José Manuel, *Teoria e Crítica de Arquitectura - Século XX, Op. Cit.*, p.814. Ver também, SIZA, Álvaro, *Álvaro Siza, Profesión poética*, Editorial Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1988, p.7.

⁶ ESPOSITO, Antonio, LEONI, Giovanni, *Fernando Távora: Obra completa*, Electa, Milano, 2005, p.32.

⁷ RODRIGUES, José Manuel, *Teoria e Crítica de Arquitectura - Século XX*, Ordem dos Arquitectos (SRS); Caleidoscópio, Lisboa, Outubro de 2010, p.814. Ver também SIZA, Álvaro, *Álvaro Siza, Profesión poética, Op. Cit.*, p.9.

De Távora, também outras lacónicas frases como “*Creio que o meu projecto e a minha obra são apenas tradução de todas as condicionantes: o amor pelo sítio, a compreensão do cliente... a importância da dimensão do tempo... a minha formação cultural, etc, etc*”⁸, ou ainda, “*o estilo não conta, conta sim, a relação entre a obra e a vida, o estilo é o resultado dessa relação*”⁹, vêm reforçar esta partilha de pontos de vista.

Para Siza o seu método, de agudo rigor geométrico, confirmado pelas sempre presentes maquetes de estudo e sustentado pela inata capacidade que tem para o desenho, passa também pela observação atenta de todos os aspetos do projeto, e pelo diálogo hábil com todos os interlocutores no estrito respeito pelo programa, e como dia Távora pela importância “*de todo o sistema de relações que deve existir entre a arquitectura e a circunstância que a envolve*”¹⁰ com os intervenientes, programa e sítio.

Sobre os primeiros, muitos são os casos em que para além do projeto fica a admiração e o respeito pelo arquiteto. Percebemo-lo na reconstrução do Chiado e na cumplicidade que manteve com Nuno Abecassis e seus pares. Percebemo-lo também no Centro Galego de Arte Contemporânea com o Alcaide de Santiago de Compostela, ou ainda com Nuno Higínio, à época pároco da icónica igreja do Marco de Canavezes, bem assim como com a hierarquia eclesiástica, com a qual aturadamente debateu os aspetos mais relevantes ligados à igreja e à nova liturgia.

7.15. Reconstrução do Chiado: 1988 - 1998

Em Lisboa, sobre o rescaldo do fatídico incêndio de 25 de Agosto de 1988, que deflagrou nos conhecidos armazéns do velho Grandela, na Rua do Carmo, Siza concentra-se na construção de uma estratégia que evite excessividades e que ponha em primeiro lugar o interesse dos cidadãos e a imagem da cidade. Uma estratégia que recusa oportunismos fáceis e duvidosas manifestações estilísticas.

Detendo-se no que vê, ultrapassa efémeros e fugazes olhares, filtrando em fina malha toda a realidade com que se depara. Desde logo estabelece uma vasta cadeia de relações, com prioridades, hierarquias, valores e outros aspetos mais subtis, com que

⁸ Fernando Távora 70 Arquitectura, (COAM) cit p 27 in Modernidade Permanente p 25.

⁹ TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisboa, 1993, p.19. VER TB MOD. PERMAN.

¹⁰ TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, FAUP Publicações, 6ª Edição, Porto 2006, p. 55.



Figura 7.88 - Incendio do Chiado, Lisboa, 25 de Agosto de 1988.

sustenta a sua paleta de opções e que lhe permite mais tarde demonstra-lo noutros contextos, como em Berlim ou em Haia.

Contra o agrado e até espanto de alguns, propõe uma lógica de unidade e continuidade, preservando as fachadas, como reforço da imagem e identidade da cidade. É numa apertada exigência de coerência e rigor que tenta: “- *captar certas invariantes que existem em todas as cidades e que persistem através dos séculos*”¹¹

¹¹ MACHABERT, Dominique; BEAUDOUIN, Laurent, Álvaro Siza, *Uma questão de medida*, Op. Cit., p 67.

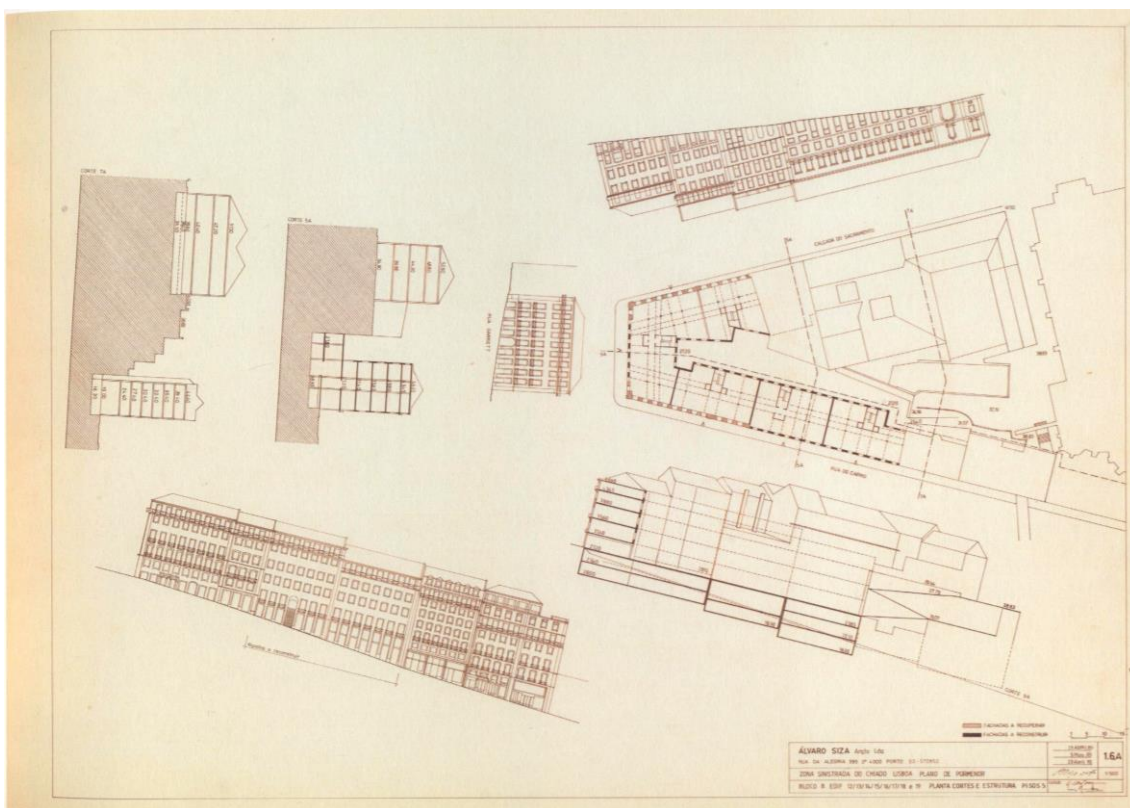


Fig. 7.89 – VIEIRA, Siza, *Reconstrução da zona sinistrada do Chiado*, Lisboa, 1988/98. Plano de Pormenor- bloco B. Planta, cortes e estrutura, pisos 5. Desenhos sem escala.

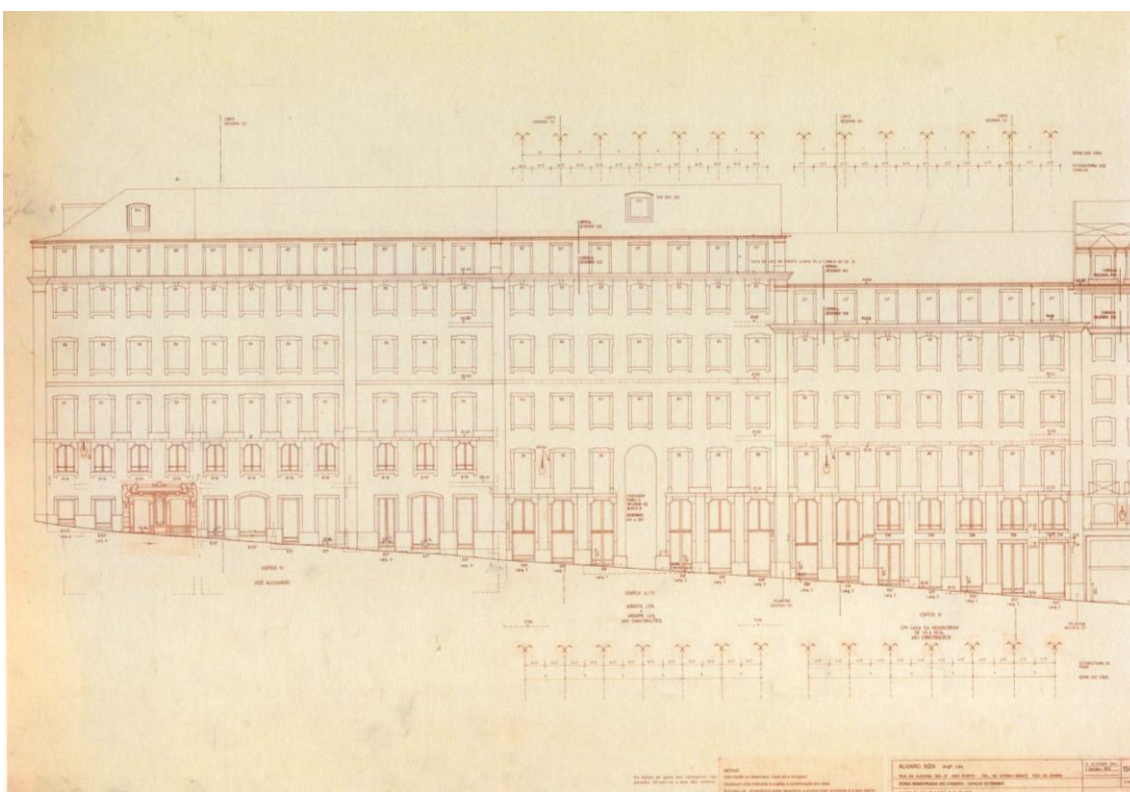


Fig. 7.90 – VIEIRA, Siza, *Reconstrução da zona sinistrada do Chiado*, Lisboa, 1988/98. Alçados da rua do Carmo (lado poente). Desenhos sem escala.

Por isso “o Chiado, como a arquitectura em geral não deve obedecer a obsessões: Modernismo, Conservadorismo, etc. O importante é manter o sentido das proporções, mostrar comedimento, dialética”.¹²

O importante é a cidade e a colmatação dos vazios deixados pelo incendio de 1988, recuperando a identidade e o carácter próprios da Baixa Lisboeta, por onde passaram sucessivas gerações que marcaram a história deste lugar. É neste registo que Siza defende não existir “um monumento importante na cidade sem a continuidade anónima de múltiplas construções: trata-se de aspectos qualitativos complementares. E contudo na evolução da cidade a perda deste sentido do papel de cada construção está aos olhos de todos”¹³

Hoje percebemo-lo bem se atendermos ao carácter de exceção que representam as fachadas dos armazéns Grandela ou dos armazéns do Chiado. Não se infere deste discurso o mito da Fénix Renascida nem a vontade de repor mimeticamente o passado. E assim entendeu Siza que “desde que as fachadas tenham literalmente ruído, considera-se a sua demolição para as refazer, ou seja, manter o mesmo desenho, tendo o cuidado de reintroduzir elementos importantes, mas utilizando materiais e técnicas modernas.”¹⁴

Senhor de uma linguagem modernista, à época com o encargo de dois importantes projetos, Santiago e a FAUP, entende que: - “tanto num caso como noutro o desenho não pode recusar-se a ser ele próprio...Esse não é o caso do Chiado onde, perpetuando-se a vocação fundamental do lugar, não se apela a um novo desenho”¹⁵

Com a sua intervenção reforça a noção da importância do lugar, fundada nas referências históricas, nos valores culturais, morfológicos e antropológicos da baixa de Lisboa.

Fala-nos do triunfo dessa noção de continuidade sobre apetecidas ruturas, ou manifestas demonstrações de pseudo-vanguardismo. Propõe uma transição lúcida e tranquila com esmero, requinte e atualidade, onde a ausência de desenho, desenha o que falta desenhar e que o fogo irremediavelmente apagou.

¹² Ibidem., p 63.

¹³ Ibidem., p 43.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ MACHABERT, Dominique; BEAUDOUIN, Laurent, Álvaro Siza, *Uma questão de medida*, Op. Cit., p.58.

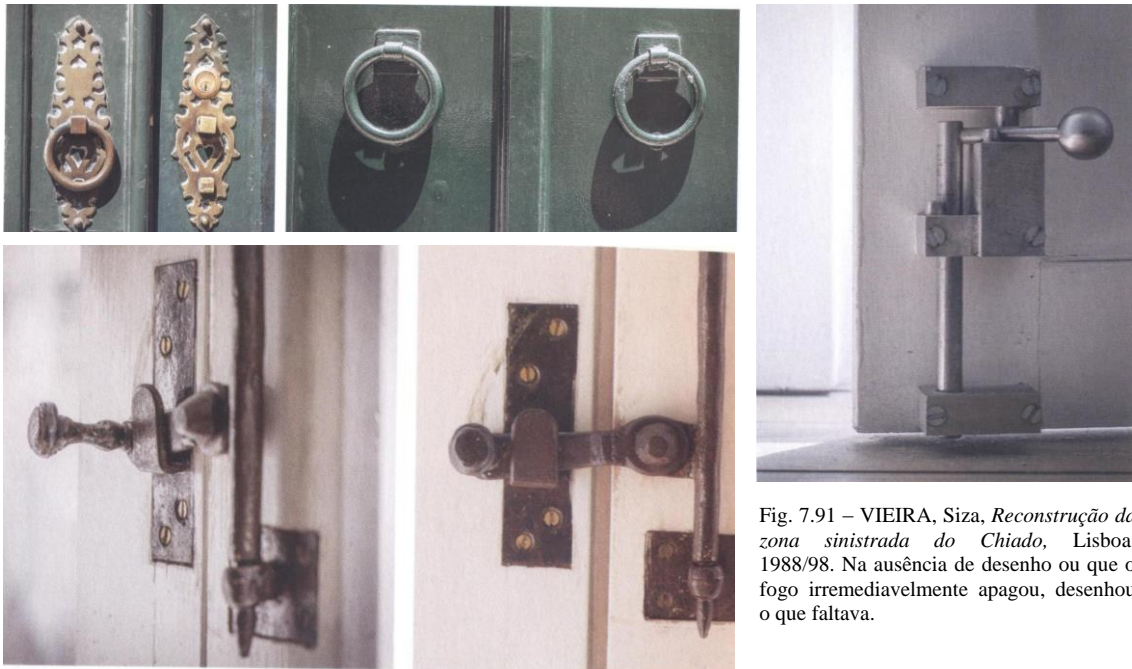


Fig. 7.91 – VIEIRA, Siza, *Reconstrução da zona sinistrada do Chiado*, Lisboa, 1988/98. Na ausência de desenho ou que o fogo irremediavelmente apagou, desenhou o que faltava.

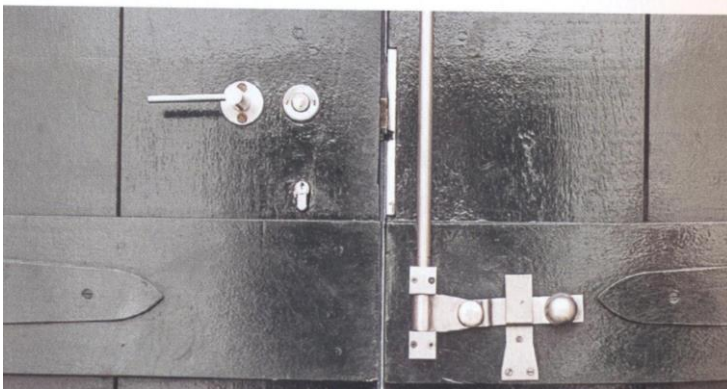


Fig. 7.92 – VIEIRA, Siza, *Reconstrução da zona sinistrada do Chiado*, Lisboa, 1988/98.

O respeito pela integridade das fachadas quase omite a inteligência e subtilidade de outros gestos menos visíveis como o redesenho da linha de metro prevista, assim como as ligações que propõe à estação nova, que veio a desenhar. Também o caso das escadas que ligam diferentes cotas e pontos de interesse, recriando uma velha calçada que já antes ligava o Chiado ao Largo do Carmo. A importância que deu à criação deste acesso revela qualidades quase premonitórias, intuitivas, face a existência do antigo percurso que outrora aí terá existido e que o terramoto de 1755 destruiu.

Esta resposta revela mais do que uma educada observação e compreensão do lugar. Revela ainda essa endógena capacidade de ler no silêncio das pedras (neste caso dos escombros do incêndio) na subtilidade dos seus sinais, de os sentir mesmo quando ausentes, e que a este respeito comenta: “só mais tarde encontrei os documentos que demonstravam a existência deste percurso, que desapareceu com o terramoto. Numa

com que para aí se caminha e para o risco que representa a apologia da separação destas especialidades, como já antes Távora havia alertado ao evocar Ortega e Gasset, quando este se refere à “*barbárie do especialismo*”, como “*um dos mais característicos fenómenos do nosso tempo [...] de onde resulta que as suas obras constituem apenas soma e nunca integração.*”¹⁸

Esta noção interdisciplinar tanto quanto a própria intervenção demonstra e por tudo o que ela representa, no panorama da arquitetura contemporânea portuguesa, vale pela pedagogia de um discurso tranquilo e esclarecido.

O conceito que defendeu para a regeneração deste valioso tecido urbano da capital portuguesa, valeu-lhe ainda o aplauso e a aprovação unânime de todos os partidos políticos com assento na Assembleia Municipal bem como o reconhecimento elogioso do presidente desta Edilidade. Não fora isto bastante, nasce daqui também o reconhecimento nacional que o país lhe dedicou e a visibilidade que desde esse momento passou a ter no panorama da arquitetura contemporânea portuguesa.

Pelo exposto, talvez possa dizer, que a arquitetura deve tender a ser anónima, deve “falar” em tom moderado e em alguns lugares talvez mais que noutros. Poder-se-ia concluir que em arquitetura os verdadeiros impactos são por vezes os mais silenciosos e menos espetaculares. São os que perduram no tempo, que ganham e atingem o valor da perenidade e que no caso devolveram a Lisboa mais do que o incêndio lhe pôde tirar.

Confirmámo-lo passeando pelo Chiado, pleno de vitalidade e *glamour*, renascido das cinzas de um passado decadente que dele se tinha apoderado. O Chiado do café da brasileira, elegante ponto de encontro de gente ilustre das alongadas tertúlias em que participavam personagens como Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Abel Manta ou Santa Rita.

Lembre-se a propósito, que era nesta zona de Lisboa que Keil do Amaral, versado no capítulo V, frequentava o famoso café do Chiado, desaparecido em 1963 e por onde passaram muitos outros arquitetos e também Pessoa. O Chiado dos Armazéns Grandela, dos Armazéns do Chiado e do luxuoso hotel com o mesmo nome, proposto por Siza, assim como tantas outras elegantes lojas onde vemos representadas as melhores marcas mundiais.

¹⁸ TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, FAUP Publicações, 6ª Edição, Porto 2006., p.21

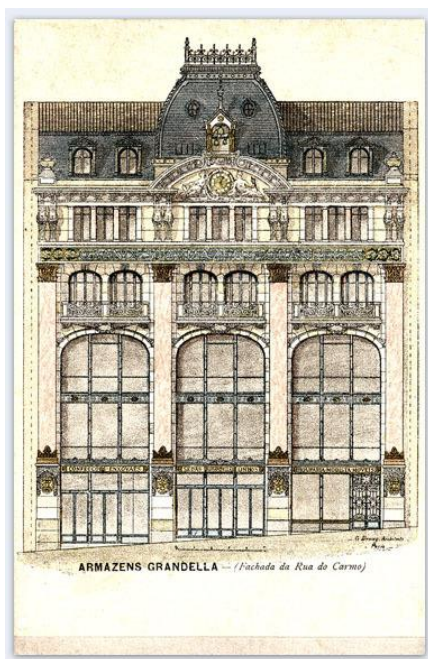


Fig. 7.95 – Armazéns Grandella (1906). Gravura.

Fig. 7.96 – Armazéns Grandella, imagem atual.

Fig. 7.97 – Armazéns Grandella, aspecto do edifício após o incêndio de 1988.

Nesta intervenção mais do que contenção, ressalta essa capacidade de reinterpretar os locais pelo que foram e representam, também pela história, como lembrava Fernando Távora.

Siza sem perder de vista o exemplo e os ensinamentos do seu mestre Fernando Távora, mas procurando sempre ver mais além, diz: - “A tradição é um desafio à inovação. É feita de enxertos sucessivos, sou conservador e tradicionalista, isto é: *movo-me entre conflitos, compromissos, mestiçagem, transformação.*”¹⁹ Recorde-se que

Fig. 10.6 – VIEIRA, Siza – *Reconstrução do Chiado*, Chiado, 1997.

tendo Siza sido colaborador de Fernando Távora, não participou no *Inquérito à Arquitetura Regional Portuguesa*, e diz não ver nessa obra uma referência muito importante no início da sua carreira, embora lhe reconheça bastante valor.

¹⁹ SIZA, Álvaro, *Álvaro Siza, Profissão poética*, Editorial Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1988, pp.8 - 9.

7.16. Obras e Método

As obras que passamos a apresentar não têm por objetivo elencar aquelas mais conhecidas, as mais antigas ou mais recentes, mas apenas e só, através de alguns exemplos, tentar analisar e demonstrar como funciona o seu método, quais as suas referências, e todo o tipo de “*contaminações e mestiçagens*”, termos a que recorrentemente o mestre gosta de aludir.

7.17. Casa de Chá da Boa Nova 1958 - 1963

Esta obra, construída sobre um afloramento rochoso na marginal de Leça da Palmeira, num lugar onde em 1958 era escassos os sinais da presença humana à exceção da estrada do faro e da pequena capela que lhe fica ao lado. Era uma zona inóspita, batida pelo vento e exposta à violência do Atlântico.

A obra surge de um concurso promovido pela Camara Municipal de Matosinhos. Como seria de esperar, a maioria das propostas apresentava localizações e implantações tradicionais. Neste caso, o local foi escolhido por Távora que pouco depois iria fazer a sua viagem de estudo em 1960, com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, deixando à sua equipa o encargo de desenvolver este trabalho. É neste contexto que Siza avança com a sua proposta. Mesmo à distância com a informação que lhe chegava, Fernando Távora percebe o alcance do projeto proposto por Siza, o qual virá a manifestar-se num verdadeiro hino a Alvar Aalto e a Frank Lloyd Wright, onde conseguimos facilmente encontrar esse compromisso defendido por Távora em *O Problema da Casa Portuguesa*, bem como a “lição” do *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal*, editado em 1961. A conciliação ou a harmonização entre uma arquitetura tradicional vernacular portuguesa e o moderno da sua formação. Siza reinterpreta ou interpreta estes valores de forma absolutamente magistral sobretudo tratando-se de um jovem de apenas 25 anos. Para quem conhece o local, e que Távora não escolheu ao acaso, a *Casa de Chá* surge simplesmente numa lógica de continuidades, entre natureza e construído, transformando o sítio num lugar melhor. A construção desenvolvida em diferentes níveis, permite uma notável fluidez e espacialidade que se funde nas rochas e no horizonte do mar. A forma como naturalmente se integra na topografia, corrige-lhe a escala e garante-lhe uma harmoniosa convivência com a história. Falamos da relação de escala entre a *Casa de Chá* e a pequena capela que ali sempre existiu. Interessante é também atendermos no percurso que desde o parque de estacionamento nos leva à entrada. “*Neste percurso*

*existencial, o visitante é convidado a participar numa exaltação dramática do espaço; as sucessivas plataformas e escadas, ancoradas as rochas, como formas monolíticas e maciças, asseguram e protegem o visitante do abismo iminente.”*²⁰ A casa, na sua organicidade, emerge então icônica por entre as rochas e a topografia do lugar, “«surge e desaparece mas nunca se deixa de ver e compreender totalmente»”²¹

7.18. Museu Galego de Arte Contemporânea: 1988 – 1993; Um Átrio para La Alhambra: 2011. Dois Momentos, o Mesmo Método.

Em Santiago de Compostela a metodologia, as certezas e os medos são os mesmos que teve no Chiado ou em outras obras de menor expressão. A peculiaridade desta cidade granítica, com forte identidade e de grande harmonia, impunha respeito. Mais ainda pela respeitável presença e proximidade ao Convento de Santo Domingo de Bonaval, edifício classificado e a poucos metros de distância.

Também nesta obra esperava o Governo Autónomo da Galiza, uma atitude cuidadosa. Propunha como princípio colocar o museu longe da estrada, salvaguardados eventuais impactos atentatórios ao valor patrimonial do velho convento. Era uma preocupação, quase uma ordem: - “*Foi-me pedido que «escondesse» o museu. Argumentei que um centro cultural é um edifício tão forte na vida da cidade que não pode ser um anexo do convento [...] consegui demonstrar que o convento nunca fora inteiramente visível [...] definida a colocação do novo edifício, imediatamente se tornou indispensável um trabalho de aproximação ao convento.*”²², comentava Siza sobre esta forte condicionante do projeto.

Para lá destas preocupações com o museu, encomendado pelo governo autónomo da Galiza, haviam também uns jardins da competência da Câmara de Santiago, então presidida por Xérardo Estevez, também ele consciente da importância desta recuperação, quer pelas ruínas aí existentes quer pelo que o andamento dos trabalhos do levantamento arqueológico veio pôr a descoberto. Canais de irrigação, fontes semidestruídas e a própria nascente na zona mais elevada do terreno, assim como fundações de grossos e antigos muros.

²⁰ TRIGUEIROS, Luiz, *Álvaro Siza 1954-1976*, Editorial Blau, 1997, p.53.

²¹ VARELA GOMES, Paulo, *Casa de Chá da Boa Nova*, in TRIGUEIROS, Luiz, *Álvaro Siza 1954-1976*, Editorial Blau, 1997, p53.

²² SIZA, Álvaro, *Álvaro Siza Imaginar a evidência*, Op. Cit., p.71.



Fig. 7.98 – VIEIRA, Siza – *Centro Galego de Arte Contemporânea*, Santiago de Compostela, 1988/93.

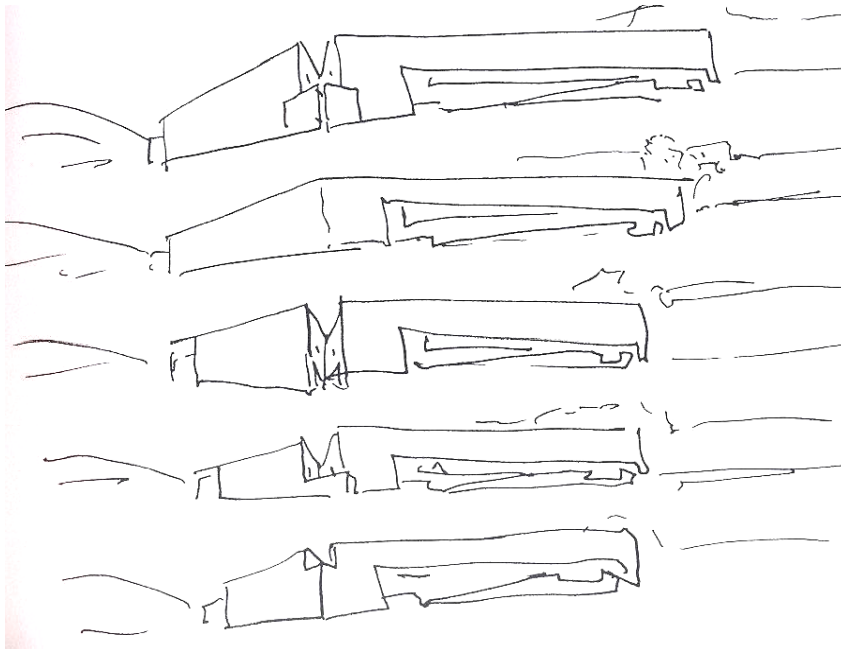


Fig. 7.99 – VIEIRA, Siza – *Centro Galego de Arte Contemporânea*, Santiago de Compostela, 1988/93. Esquissos do estudo de resolução do canto junto auditório

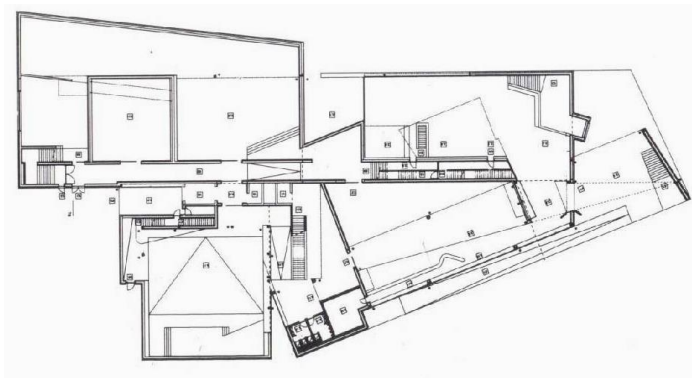


Fig. 7.100 – VIEIRA, Siza – *Centro galego de Arte Contemporânea*, Santiago de Compostela, 1988/93. Planta do piso térreo, sem escala.



Fig. 7.101 – VIEIRA, Siza – *Casa Caxinas*, Caxinas, 1970/72. Atenda-se na desmassificação dos volumes, sobretudo, o do canto superior direito idêntico à estratégia adotada no *Centro Galego de Arte Contemporânea*.

Nesta obra tal como no caso anterior, o Chiado em Lisboa, Siza interage com vários atores, que o ajudam na descoberta de vestígios e nas pesquisas documentais. Terá sido, por exemplo, o caso da descoberta de uma planta do século XVIII, importante para melhor perceber toda a lógica de articulações que envolvem o próprio convento, também ele um museu (Museu do Povo da Galiza).

Como em Lisboa, a afabilidade de Siza para com todos os que de perto estiveram envolvidos no projeto ajudou na aproximação ao sítio. Dos que com ele colaboraram, colheu certamente maiores valias, que faz questão de recordar, ao citar nomes como os de Isabel Aguirre, arquiteta da Corunha ou do Alcaide da cidade de Santiago, também ele um colega de profissão.

Lembrando Fernando Távora, a arquitetura e a sua condição eminentemente social, faz-se com os homens e para os homens. Logo a componente humana representa à partida um capital inestimável na conjugação dos fatores, na potenciação do método, a que Siza dedica também uma especial importância.

A atenção particular às pré-existências e a toda a envolvente, neste como noutros casos, levou à configuração final, lentamente aperfeiçoada à medida da evolução dos trabalhos no jardim.

Ainda que cerca de duas décadas afastados no tempo, os pressupostos e o método são os mesmos, quando participa no concurso “Un Átrio para la Alhambra” em parceria com Juan Domingo Santos e que ambos haveriam de vencer.

7.19. A Exigência do Rigor

Recordo que recentemente e depois de insistentes apelos de Juan Domingo Santos, arquiteto de Granada, Siza decidiu-se a participar com este no concurso internacional de ideias – “Un Átrio para la Alhambra”.

Vencido o concurso, e em jeito de reflexão, na conferência de apresentação do projecto ganhador, Juan Domingo enaltece a riqueza de relacionamento que teve com Siza, vinca alguns traços marcantes da sua faceta como homem e sublinha certos aspetos da sua metodologia: - *“A ele agrada-lhe a precisão, é verdade que ele vê linhas ocultas, vê o que aparentemente não se vê, linhas que não estão visíveis, vê-as, capta as, relaciona-as, relaciona coisas, mas procura também acompanhar tudo com uma*



Fig. 7.102 – Siza Vieira e Juan Domingo Santos, Verão/Outono 2007.

grande precisão”²³ No Centro Galego de Arte Contemporânea, tal como no Chiado em Lisboa, ou no Alhambra em Granada, o seu rigor e metodologia são transversais ao tempo e aos lugares.

Este concurso, lançado pela Junta de Andaluzia em 2010, que insistentemente foi persuadido a realizar, dá-nos pelas palavras de Juan Domingo a noção de como Siza, mais uma vez, é exigente consigo, com os que com ele participam e com o projeto. E continua, aclarando aspetos mais particulares deste processo, quando lembra como foi importante, – *“Utilizar múltiplas escalas ou pelo menos ter utilizado escalas muito diferentes, desde a escala do território até questões muito específicas como o famoso muro lindo de morrer ou o caminho dos ciprestes que se interrompe, o caminho do cemitério que se interrompe, ou a linha de água que acaba perdida e que há que recuperar. Esta maneira de trabalhar com estas escalas diferentes parece ser uma das coisas mais interessantes do projecto”*²⁴

Siza é naturalmente, o grande “Maestro” e a face mais visível do projeto, mas a Juan Domingo e as equipas de colaboradores que os apoiaram, teremos de reconhecer igual nível de exigência e rigor.

Por razões de logística e estratégia, a Juan Domingo coube entre outras tarefas a recolha e levantamento de todo o tipo de dados cartográficos, bibliográficos e

²³ Conferencia Álvaro Siza. Disponível em: <https://vimeo.com/43897089> , Tradução livre por José Carlos Sousa em 00.52.16h – 00.52.32h .

²⁴ Conferencia Álvaro Siza. Disponível em: <https://vimeo.com/43897089> , tradução livre por José Carlos Sousa, em 00.53.27h – 00.53.58h.



Fig. 7.103 – VIEIRA, Siza; DOMINGO, Juan, *Un Atrio para la Alhambra*, Granada, Concurso 2010. Primeiro Prémio 2011. Em cima, perfil longitudinal, sem escala. Relação de escala e dimensão. Em baixo, imagem virtual da proposta.

documentais que melhor pudessem informar sobre os variados aspetos de pormenor de La Alhambra.

Siza dizia que precisava de saber tudo, mesmo tudo, sobre essa joia, património da humanidade. Siza não dispensava a mais pequena informação, pormenor ou detalhe. Deste perfeito entendimento entre os dois escritórios, o do Porto e o de Granada, resultou a proposta vencedora, e para isso não se poupou a esforços, Juan Domingo Santos que quase semanalmente se deslocou ao Porto para com Siza conduzir este projeto de ambos.

Surpreendido, Domingo refere também como neste processo - *“Um dos colaboradores de Siza conhecia perfeitamente os níveis das quotas de todo o Alhambra [...] por exemplo a quota da plataforma mirador, à cota 792m, é a mesma cota que a dos Jardines Bajos del Generalife, e o projecto é muito inspirado nas plataformas do Generalife, também tem a sua emoção saber que a cota do terraço mirador é a quota do Jardín Bajo e está um metro acima da coberta de Comares...”*²⁵

Durante um longo período, conotado como um arquiteto de pequena escala, dedica desde sempre às suas obras a totalidade do tempo que dispõe, quase sempre nunca suficiente, como lhe costumámos ouvir. A devoção com que se entrega ao trabalho, torna por vezes imperfectível a ténue fronteira entre a atividade profissional e a sua vida privada.

²⁵ Conferencia Álvaro Siza. Disponível em: <https://vimeo.com/43897089> , tradução livre por José Carlos Sousa, em 00.55.59h – 00.56.30h.

O rigor que sempre exige de si próprio e coloca nas propostas que faz, e não se confundam rigor e exatidão, sempre foi o principal responsável pela leveza e delicado equilíbrio das suas composições. Como refere Ignasi de Solá-Morales, *“devido à sua fragilidade, a obra foge por assim dizer aos parâmetros da obra de arte trivial, demagógica ou imitativa e assume-se em primeiro lugar como força radical e simultaneamente provisória”*²⁶.

Como se pode concluir é no apertado controlo e domínio de todas estas variantes, do domínio dos instrumentos e de toda a informação recolhida, que está a sustentabilidade, a coerência e o sentido poético que sempre empresta às suas intervenções, sempre apoiadas no mais exigente rigor e responsabilidade disciplinares.

7.20. Casa Beires: “Casa Bomba”: 1973 – 1977

Para esta casa o cliente pretendia uma solução idêntica à que Siza havia já projetado para a Casa Rocha Ribeiro, na Maia (1962-1969).

O lote era bastante diferente, relativamente estreito e tipicamente urbano. O contexto era outro e treze anos mais tarde Siza não teve nem podia ter a mesma atitude. Segundo ele: - *“o projecto de uma casa é quase igual ao de qualquer outra: paredes, janelas, portas, telhado. E contudo é único, cada elemento vai-se transformando ao relacionar-se. Em certos momentos, o projecto ganha vida própria. Transforma-se então num animal volúvel, de patas inquietas e de olhos inseguros. Se as suas transfigurações não são compreendidas ou o seu desejo é satisfeito mais do que o essencial, torna-se um monstro”*²⁷

O projeto dos anos 60, na Maia, articulava-se em torno de um conjunto de árvores que determinaram a implantação e aproximaram a forma a algo já anteriormente projetado por si junto à praia da Boa Nova, A Casa de Chá (1958-1963). Não havendo condições favoráveis à vontade do cliente, mas atento ao seu pedido, encontra dentro da exiguidade do lote uma solução mais compacta, já não na linha de um estilo vernacular, ainda que erudito, como os projetos dos anos 60, mas refletindo novas experiências, algumas ensaiadas durante o período da operação SAAL.

Com outro tipo de envolvimento, o “pátio” é finalmente encontrado e resulta de uma subtração violenta mas expressiva ao volume inicial, mostrando à evidência uma

²⁶ SOLÁ-MORALES, Ignasi, *A arquitectura Leve de Álvaro Siza*, in *Architetti*, nº3 Dez 1990 p.49.

²⁷ PINTO, Jorge Cruz, *Arquitectura Portuguesa - A imagem da caixa*, Edição ACD Editores, Lisboa, 2007, p.189.



Fig. 7.104 – VIEIRA, Siza– *Casa Beires*, Póvoa do Varzim, 1973 - 1976. Imagem da caixilharia do primeiro andar, com pequena vista do pátio – jardim.

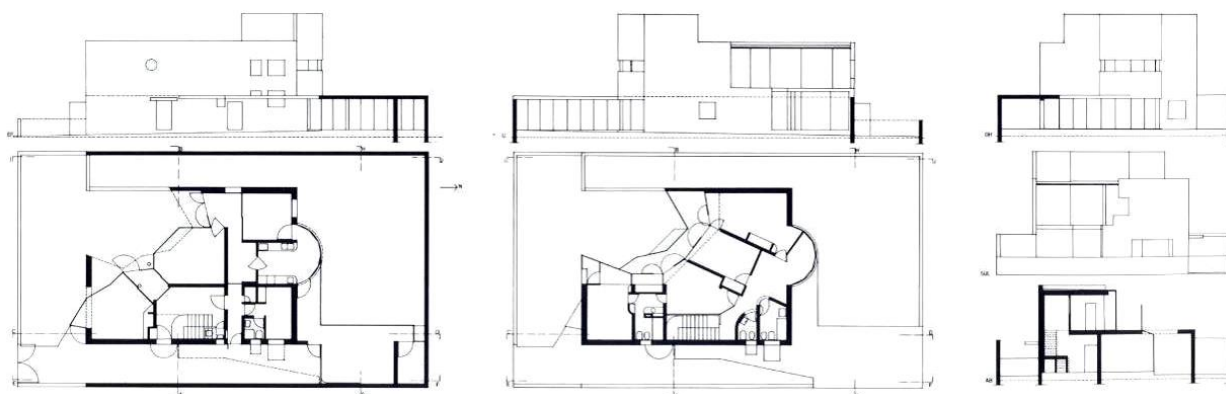


Fig. 7.105 – VIEIRA, Siza, *Casa Beires*, Póvoa do Varzim, 1973/76. Plantas, Alçados e Corte, desenhos sem escala.

casca exterior que revela dentro algo mais delicado e sensível. É o caso da caixilharia ziguezagueante em forma de biombo. Metaforicamente a solução faz lembrar a casca e a polpa de um fruto. Ao longo da carreira é corrente ouvi-lo falar da sua arquitetura por metáforas. Fala dela como se tratasse de um ser vivo. Esta caixilharia, que curiosamente remata contra o céu, afirma exatamente a natureza frágil desse “ser vivo” de que Siza nos fala. Num movimento articulado, opera controladas transfigurações para que se cumpram os desígnios do projeto, mas não mais do que o essencial.

A caixilharia, do tipo janela de guilhotina, explorada agora com outro impacto e outra escala, é um tema já replicado em casos como a *Casa Alcino Cardoso* (1971 – 1973) ou ainda em projetos de habitação social como foram os casos da *Bouça* e *São Victor no Porto* (1974 – 1977) ou como o terá feito também no projeto da *Malagueira* em Évora, (1977 – 1997). A forma recortada das paredes exteriores, por onde violentamente quebra o volume, configuram uma certa ideia de “ruína”, que já vem de



Fig. 7.106 – VIEIRA, Siza, Casa Alcino Cardoso, Moledo do Minho, 1971/73.



Fig. 7.107 – VIEIRA, Siza, Casa Alcino Cardoso, Moledo do Minho, 1971/73.

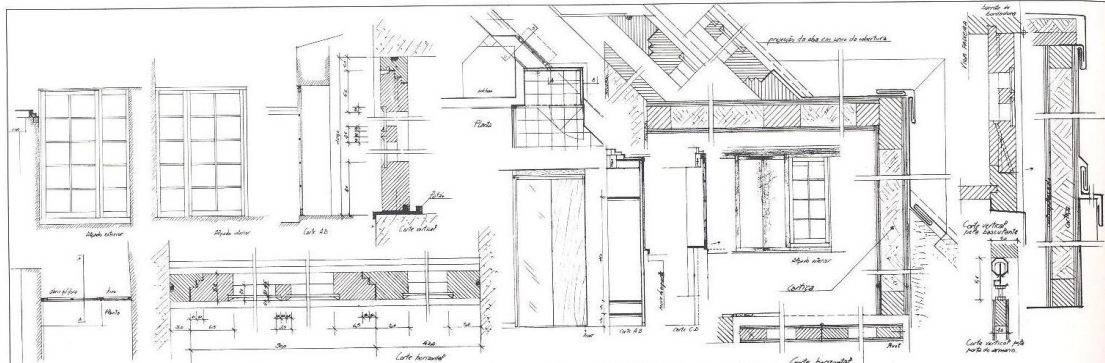


Fig. 7.108 – VIEIRA, Siza, Casa Alcino Cardoso, Moledo do Minho, 1971/73. Pormenores construtivos, sem escala.

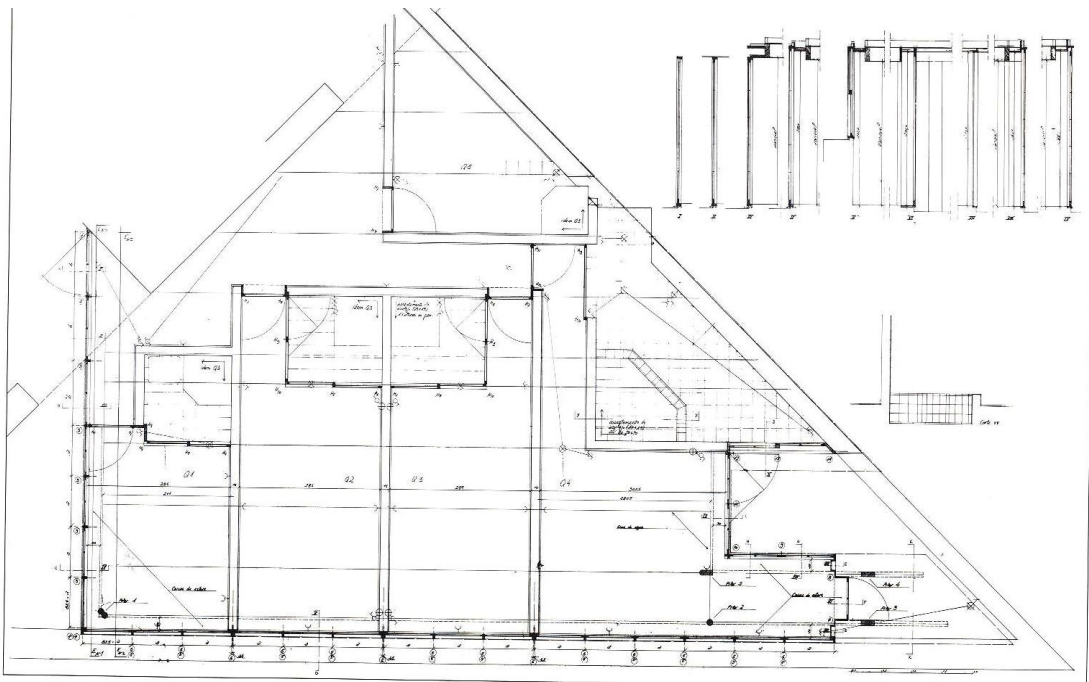


Fig. 7.109 – VIEIRA, Siza, Casa Alcino Cardoso, Moledo do Minho, 1971/73. Planta.

trás de Távora, agora em versão estilizada e cuja importância Siza defendeu até ao limite no equilíbrio que esta devia ter na composição de toda a solução proposta para São Victor, obra emblemática ligada à operação SAAL (hoje as ruínas já não existem e o sentido poético da intervenção perdeu-se em larga medida). Embora o tema da ruína possa aqui ser evocado novamente, a pretexto, não pode ser de igual forma entendido como nas situações anteriores, de São Victor ou da Casa Alcino Cardoso, onde uma visão mais adocicada dá agora origem a uma situação mais autónoma e mais madura, que sobrevive à pobreza do contexto.

Aqui a imagética da ruína provocada, é não resultado da erosão do tempo e dos elementos, ou cénica como no pórtico da piscina de Alcino Cardoso, mas de uma capacidade verdadeiramente inata de ler e potenciar os sinais, mesmo quando estes parecem não existir. Entenda-se a configuração do lote, definida a régua e esquadro, de exíguas dimensões, o obrigatório cumprimento de afastamentos e a aridez característica do local. Em suma, uma desconcertante envolvente que não ajuda nem motiva. Como costuma dizer também é nessas adversidade que podem estar os argumentos para interessantes soluções.

Segundo este entendimento, o problema já é parte da solução. Assim, face à inaracterística e pobreza do local, potencia qualidades que não se esgotam no que poderíamos entender como uma absoluta necessidade de submissão ao sítio, por método ou estratégia.

Ainda que esta arquitetura esteja no sítio, ela configura mais do que os olhos vêem ou não vêem. Quando dizemos “estar no sítio”, não dizemos estar sobre ele mas nele. Literalmente com ele, numa comunhão natural que quase parece fácil.

A volumetria não resulta portanto, de uma composição a partir de elementos residuais, de resquícios ou memórias de anteriores construções. Neste caso é sugerida ou proposta essa noção.

A plasticidade da solução não configura pois uma qualquer evocação arqueológica, mas antes uma composição volumétrica recriada a partir de um delicado jogo de cheios e vazios, de adições e subtrações intencionais. Não resulta então da valorização de fatores preexistentes relevantes, mas da assunção de simples regras de loteamento.

A casa pedida pelo cliente, resulta portanto num exercício de grande plasticidade em que a noção de “pátio” é sugerida e reforçada pelo elemento de parede isolado situado num dos extremos da construção. Curiosamente este pilar não surge nas plantas,

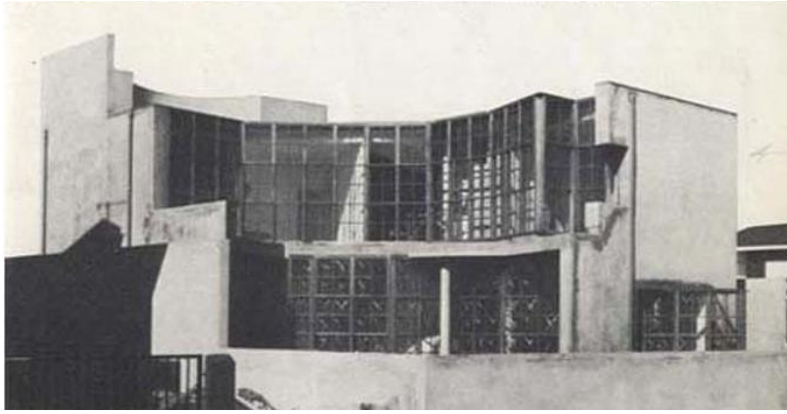


Fig. 7.110 – VIEIRA, Siza, *Casa Beires*, Póvoa do Varzim, 1973/77. Solução sem pilar.



Fig. 7.111 – VIEIRA, Siza, *Casa Beires*, Póvoa do Varzim, 1973/77. Solução com pilar.

nem nos cortes, nem nos alçados, como o demonstra uma das fotografias da fase final da construção. Admitimos por isso que este elemento, inspirado no remate que desenhou para a piscina da *Casa Alcino Cardoso*, possa ser um elemento complementar, mas muito importante, construído à posteriori. Esta pode ter sido a razão que com alguma autoridade levou Kenneth Frampton a proferir o seguinte comentário: - “A herança moderna da forma cúbica é erudita na fachada sul. É como se a planta do conjunto inspirada no trabalho de J.J.P. Oud ou Ernest May cedesse nesse ponto a um organicismo que destrói a ordem geométrica inicial através de uma rutura geológica típica do mestre finlandês.”²⁸

A designação, “Casa Bomba” como também é conhecida, surge exatamente pela forma como parece ter acontecido esse vazio. Lembra uma explosão que a desfragmentou expondo o seu interior, sugerido na delicadeza e expressividade das

²⁸ FRAMPTON, Kenneth, *Architecture of Álvaro Siza*, citado por Jorge Figueira, tradução livre, in FIGUEIRA, Jorge, *Escola do Porto: Um Mapa Crítico*, Editora eIdIarq, Coimbra, 2002, p.123.

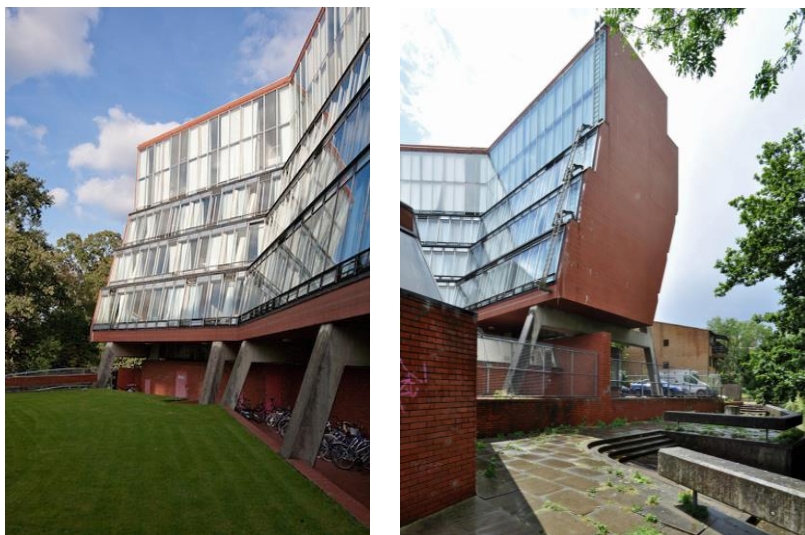


Fig. 7.112 – STIRLING, James Eduardo Souto, *Florey Building*, *Queen's College*, Oxford, Inglaterra, 1966/71. Vistas do edifício e pátio jardim.

caixilharias ziguezagueantes, que modelam a fachada e propõem, juntamente com outros painéis interiores deslizantes, uma notável profusão de espaços.

Este é o primeiro caso em que a caixilharia abandona o plano da parede, libertando-se da sua tradicional condição de janela, assumindo verdadeiro protagonismo no todo da composição e afirmando-se como estrutura esbelta e autoportante. Desta forma, liberta de padieiras e ombreiras, remata elegantemente contra o azul do céu com enfática originalidade.

Talvez subconscientemente estivessem também presentes imagens tão populares como as varandas marquissadas da Galiza ou de alguns outros exemplos mais isolados do norte de Portugal. Recorde-se que ainda recentemente, replicou este tema na fachada voltada ao jardim de um Lar de Idosos em Pontevedra, no âmbito da recuperação do edifício do Antigo Café Moderno, na vizinha Galiza. Sem que o nunca o tivesse referido, sentimos também nestas subliminares interpretações, por certo de difícil demonstração, haver eventuais alusões a James Stirling e ao *Florey Building* (1971) do Queen's College, na Universidade de Oxford. Também neste edifício, que se orienta em torno de um pátio-jardim, vemos uma caixilharia multifacetada que remata recortadamente nos topos da construção. Poderíamos metaforicamente falar de uma solução onde lemos a polpa e a casca de um fruto.

Esta casa assumidamente contemporânea deixa sem dúvida para trás a tendência vernacular ligada a Távora e marca um importante momento no seu percurso profissional. Fá-lo contudo numa lógica de continuidade, que defende, e em que sempre acreditou. Neste projeto reflete as técnicas e a mestria de saberes artesanais, que admirava e que adotou. Por vezes recorda a qualidade de exímios executantes, de outros

tempos com os quais aprendeu, e cujas qualidades reconhece muito terem contribuído para o êxito das suas obras. Como lamenta, essa é uma classe já em extinção.

7.21. FAUP: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto: 1986-1995

O projeto para as novas instalações da FAUP, no Polo III da Universidade do Porto ao Campo Alegre, constituiu uma encomenda da Universidade do Porto ao arquiteto Siza Vieira, que foi escolhido por indicação pessoal de Fernando Távora. Este terá convencido os colegas da sua escolha, que concordaram que Siza seria a pessoa mais indicada para tal empresa.

A sua perspicácia não o traiu nem aos que nele acreditaram.

Para Távora, a aposta estava ganha. Empenhado como sempre, belicoso na procura de argumentos que sustentem as suas formulações, Siza avança com estudos que revelam as dificuldades, mas também com a perseverança com que este persegue a solução. Tratava-se de um grande edifício com uma localização singular. Do local disfrutava-se de uma panorâmica idílica, com o Douro aos pés e o mar no horizonte. Este era de todos um sítio de excelência, como por sinal acontece também com a localização da vizinha Faculdade de Letras da autoria do arquiteto portuense Nuno Tasso de Sousa.

Mas se o que atrás foi dito é determinante na aproximação ao sítio, que desde logo o emocionou, Siza tinha ainda de se defrontar com outros pormenores como a existência de uma via rápida de grande tráfego a Norte, assim como a forma triangular do lote, a topografia e a sua articulação com a envolvente.

Além da quinta do lado, conjunto harmonioso onde já havia construído uma primeira unidade, o Pavilhão de Arquitetura Professor Carlos Ramos, e recuperado o palacete e cavalariças, adaptando-os à sua nova condição, Siza contava ainda à sua retaguarda, a norte, com a imagem da cidade nova em crescimento, pontuada por edifícios de altura considerável e uma complexa rede viária que configura uma das principais entradas na cidade.

O local, qual acrópole sobre o Douro, disfrutava portanto de grande visibilidade e a ideia inicial de construir um edifício compacto, aglutinador e funcional, teria certamente um forte impacto que poderia comprometer a escala do local. Os primeiros desenhos alertam precisamente para essa aproximação ao convento de La Tourette, como vimos mais atrás, neste capítulo em 7.10 e como de início se suspeitou, pela simpatia desde sempre demonstrada pela tipologia dos conventos, que Siza considera “os mais funcionais, os que melhor se adaptam a outras funções”.

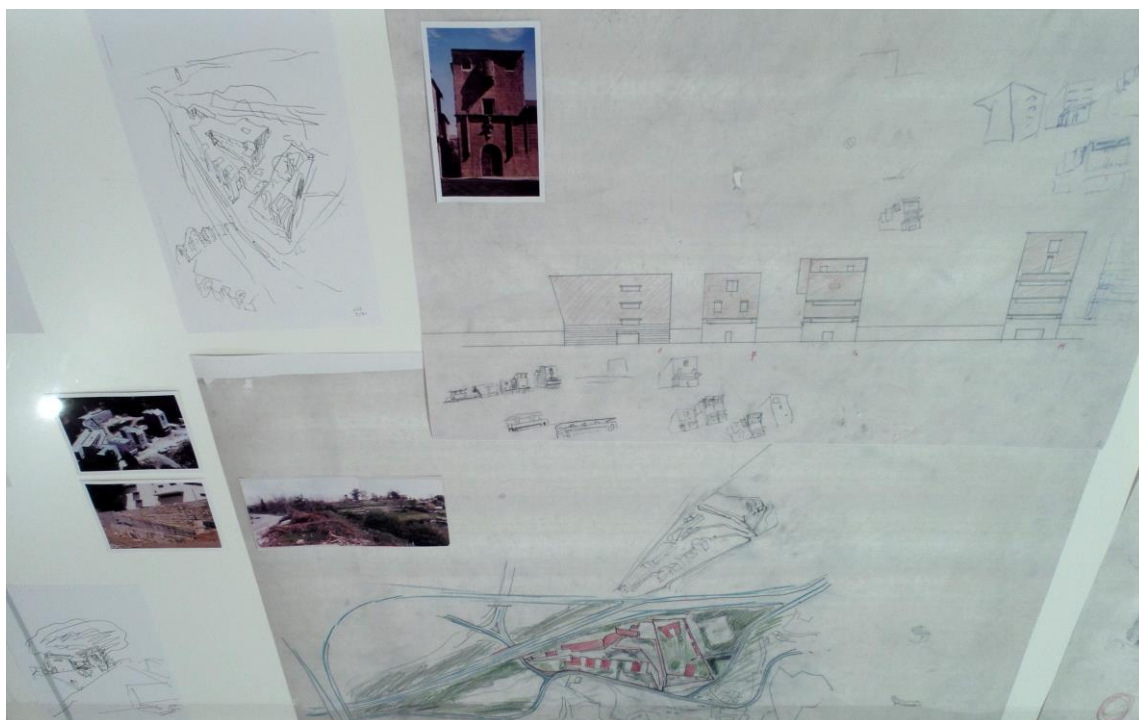
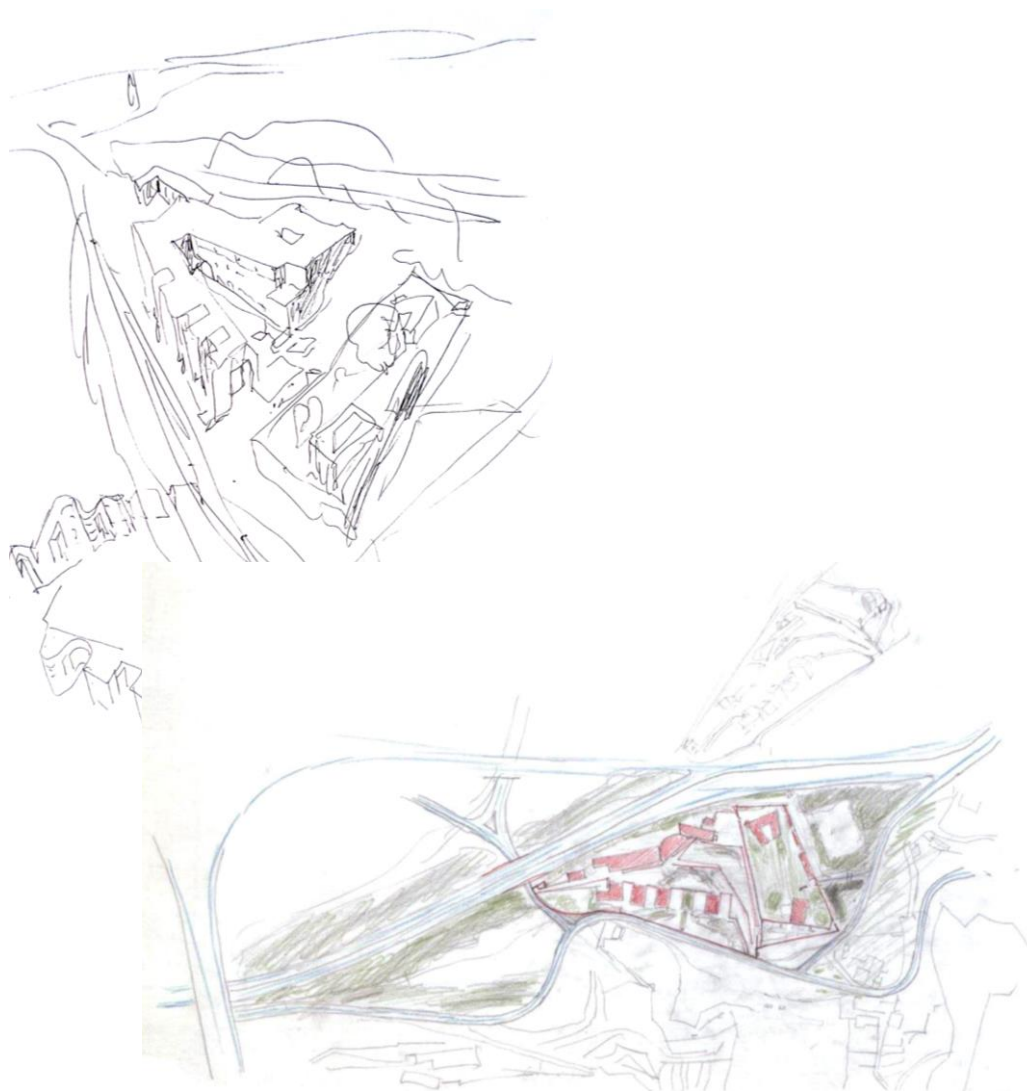


Fig. 7.113 – VIEIRA, Siza, *Faculdade de Arquitectura do Porto*, Porto, 1986/95. Esquissos. Estudos a lápis de cor, esquissos e fotografias, “Porto Poetic” Exposição de Arquitetura, Galeria Municipal Almeida Garrett, curadoria de Roberto Cremascoli Porto, Março/Abril 2014. Em cima, excertos/ampliações dos desenhos. Em baixo, conjunto de desenhos e fotografias expostas.

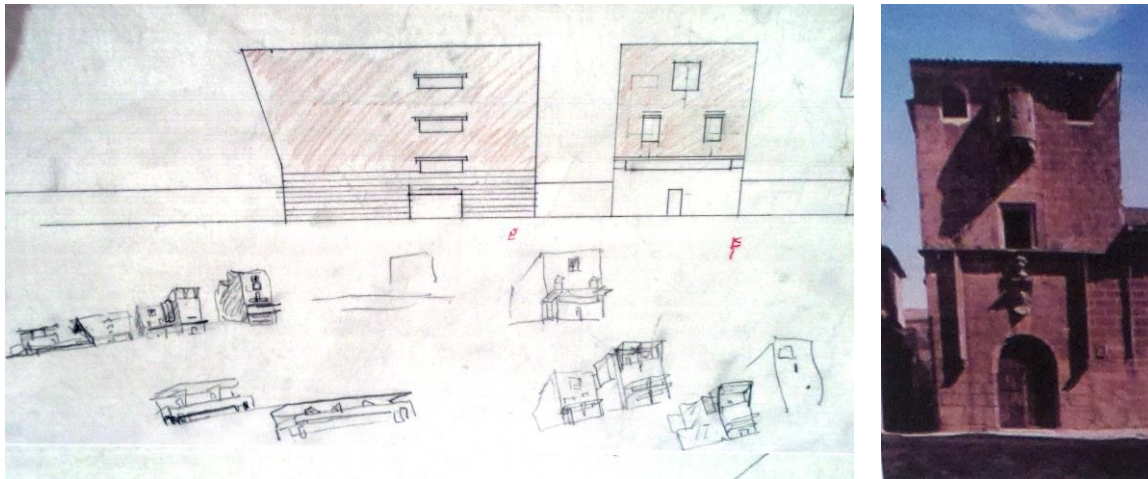


Fig. 7.114 – VIEIRA, Siza, *Faculdade de Arquitectura do Porto*, Porto, 1986/95. Esquissos. Estudos a lápis de cor, “Porto Poetic” Exposição de Arquitectura, Galeria Municipal Almeida Garrett, curadoria de Roberto Cremascoli Porto, Março/Abril 2014. Excertos/ampliações dos desenhos e fotografia da imagem da página anterior.

Assim sendo, poderíamos estar perante uma intervenção com uma escala idêntica à do edifício do Palácio do Bispo do Porto, alcandorado no morro da Sé, e isso até terá passado pela cabeça de Siza, como já antes podemos avaliar.

Mas se a atmosfera do Palácio do Bispo “ilude” a rutura de escala “integrando-o” no casario, no Campo Alegre o contexto urbano era outro e a escala também. Penso que essa foi a principal preocupação de Siza se considerarmos o que disse sobre a Casa da Música de Koolhaas, quando referia a importância da escala e da sua rutura, no debate em torno da arquitetura da cidade: - *“Não sou contra. Às vezes também o faço. Algumas das polémicas que já tive foram até por isso. Naquele edifício é necessário um grande protagonismo, pelo que significa no desejo da cidade, na ânsia da cidade, e no desempenho que vai ter. A resposta é necessariamente de excepção. Do mesmo modo ninguém vai criticar o Palácio do Bispo no centro da cidade por ser uma mole imensa que não tem a ver com o casario do entorno.”*²⁹ E melhor elucidando sobre esta noção e da importância de alguns edifícios na cidade, segundo a sua forma de ver e sentir a arquitetura e a cidade diz: - *“Gosto da cidade inteira, feita pelos edifícios e pelos espaços. Para citar o tempo de hoje, há edifícios extraordinários que têm um desempenho até na formação e na personalidade da cidade. O Palácio do Bispo, a Igreja dos Clérigos, e não só a torre, a Câmara, a Igreja dos Grilos [...] mas, por*

²⁹ Siza Vieira, Álvaro, Entrevista ao *Jornal Expresso*, 5 de Janeiro de 2002, p.7.

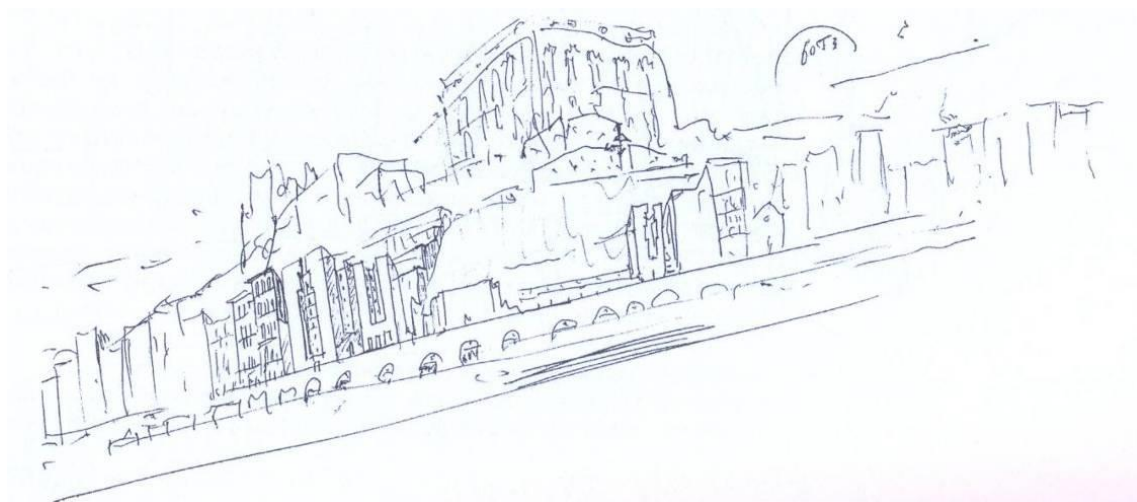


Fig. 7.115 – VIEIRA, Siza, *Palácio do Bispo*, estudo de intervenção na malha urbana da Ribeira-Barredo, Porto, Esquisso, Siza Vieira, 1969.

exemplo não imagino o Palácio do Bispo sem o casario que lhe está por trás. A cidade feita por edifícios que têm um desempenho e que têm a ver com toda a coletividade. Emergem naturalmente, tanto pela sua arquitetura como pelas dimensões. Há os edifícios do Nasoni, claro, mas não vou – nem consigo – que o melhor é este ou aquele. Interessa-me o conjunto, e a relação de cada um deles com o tecido da cidade, as suas casas, nas diferentes escalas [...] É desses contrastes que nasce a riqueza da cidade”³⁰

Voltando à *Casa da Música* e a Rem Koolhaas, recorde-se que Siza fez parte do júri e votou favoravelmente na proposta deste, além de considerar o prazo para apresentação de propostas muito curto e por isso pouco prudente. Mas se a cidade ansiava por uma Casa da Música, nem por isso deixou de se lhe ouvir alguns comentários mais depreciativos, nalguns casos até jocosos, ou mal sustentados teoricamente. Como sempre e perante enorme surpresa – entenda-se enorme como reação à dimensão do edifício que rompe com a escala e a relação com a envolvente – aflora de imediato uma atitude conservadora como reação cautelosa e desconfiada ao ímpeto do novo. Como reflexo do que vimos dizendo, atenda-se no excerto de um artigo publicado no jornal “Público” que o arquiteto Nuno Lourenço escreveu: - “(...) Nada me choca em paredes inclinadas, revestimentos de alumínio ou espaços obtusos, pois não se trata aqui do gosto visual ou do valor plástico, aspetos em que o edifício [da Casa da Música] revela a sua força. Mas importa concluir que (...) tudo se conjuga para que tenhamos a instituição ao serviço do edifício, em vez do edifício ao serviço da

³⁰ *O tripeiro*, 7ª série, Ano XXXIII, Número 11, Porto, Novembro de 2014, p. 327.



Fig. 7.116 – KOOLHAS, Rem,
Casa da Música, Porto, 1999/2005.

instituição. A cultura ao serviço da arquitectura, em vez de a arquitectura ao serviço da cultura. A cidade ao serviço da música, em vez da música ao serviço da cidade.”³¹

Voltando ao Campo Alegre, a Siza e ao edifício da FAUP (Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto), na linha do discurso a que já nos habituou, assumindo o seu protagonismo, salvaguardando todas as diferenças desta natureza, coo a escala e a proporção, rapidamente percebe a necessidade do novo edifício da FAUP, mas não viu nele a mesma importância nem a ânsia com que a cidade o poderia aguardar.

Por isso procurou fundamentos válidos, razões objetivas: - *“Há um começo que nasce de uma imagem, ou de uma ideia de função dos espaços. Uma ideia de relação com outros edifícios, com a atmosfera da cidade. Para mim é muito importante ter esta ideia um pouco gratuita, ou pouco básica, mas que é como o fio, o começo do fio condutor da reflexão sobre o projecto. Depois tudo pode entrar, podemos mudar de direcção, podemos abandonar o convento e fragmentar o edifício, mas é uma coisa que tem um começo e terá um objectivo. Bom, ia dizer terminar, mas isso não é verdade, porque jamais um edifício, há uma vida que vai para além da nossa intervenção, é para mim quase sempre um desgosto terminar um edifício, é uma inquietude, porque sei bem que ele não está terminado, que há uma quantidade de coisas que podiam ser desenvolvidas em relação ao que já está feito, mas também sei que isso é um pouco de obsessão e egoísmo, porque isso continua para além de nós.*”³²

³¹ LOURENÇO, Nuno, *Casa da Música criticada*, Jornal “Público”, in *O tripeiro*, 7ª série, Ano XXXIII, Número 11, Porto, Novembro de 2014, p.282.

³² L’École de Siza, 00.25.26h – 00.27.05h, in <https://www.youtube.com/watch?v=BOF-MhZ6z5M>

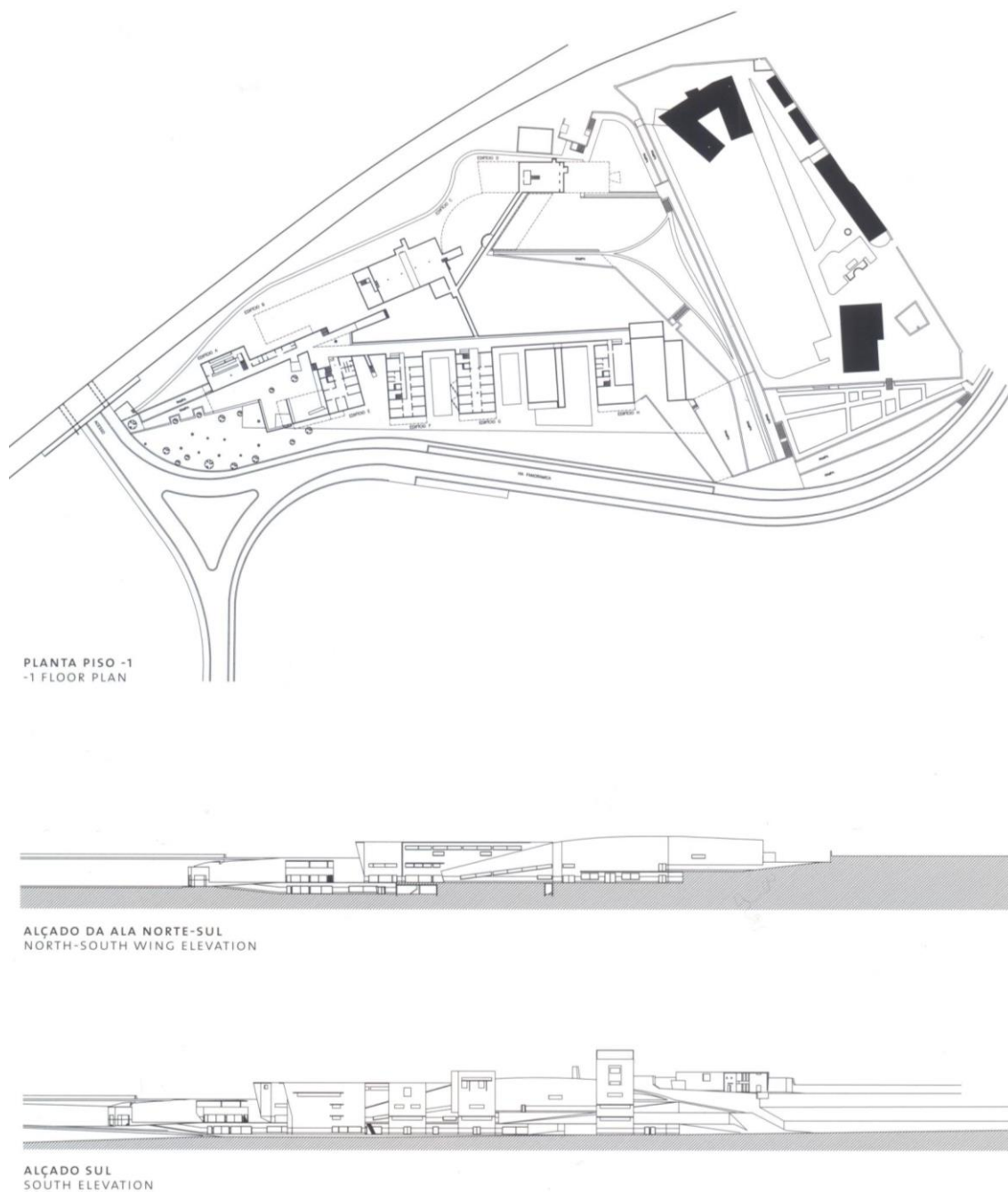


Fig. 7.117 – VIEIRA, Siza, *Faculdade de Arquitetura do Porto*, Porto, 1986/95. Planta e Alçados. Desenhos sem escala. Na planta do piso 1 à direita, implantação em forma de ferradura do pavilhão Carlos Ramos.

Pensamos pela solução encontrada, que Siza não procura fazer mais pequeno comprometendo a escala. Fá-lo com as medidas de uma grandeza aproximada à escala. Fá-lo aproximando a medida à grandeza. O programa, que em todos os seus projetos é o sujeito, que sempre resolve aturadamente, está lá. Está como da primeira vez no sítio, na Boa Nova, na Casa de Chá, acadimado às condicionantes morfológicas, topográficas e paisagísticas.

É um edifício objetivo, pragmático, tal como o primeiro e todos os que se seguiram. “*A organização de um edifício deve ser qualquer coisa de muito clara*”. *Eu não gosto de um edifício onde nos sintamos perdidos e que não conheçamos como seguir o caminho, mesmo se excepcionalmente possa ser um labirinto. O labirinto é outra coisa, mas basicamente devemos ter uma distribuição muito clara, evidente!*”³³

Da importância do lugar decorre a necessidade, de oferecer aos seus utentes o melhor enquadramento onde quer que estivessem no edifício. Para isso colocou a sul vários corpos isolados que abriam entre si o espaço necessário para deixar fruir a vista sobre a paisagem. Do interior destes, rasga janelas como molduras que encerram uma atmosfera de tranquilidade, que nada ou quase nada pode perturbar. Nestes blocos que “vigiam” o horizonte, reserva os espaços para as salas de aula. Destes, pode-se admirar a paisagem que inspira e acalma. Para os alunos desta Faculdade cria a atmosfera ideal para pensar e viver a arquitetura. A norte o corpo mais compacto ajuda a configurar o recreio triangular. Nele se desenvolvem os vários serviços, a biblioteca e a área para exposições. Voltando as costas à estrada, ao ruído, preserva a quietude do pátio central. Não se trata já de fazer mais uma “casa pátio”, mas esse espírito permanece.

Tal como em muitos projetos anteriores, o edifício “submete-se” ao espaço envolvente, recriando sobre si um novo espaço mais intimista. Mais uma vez, recordando Távora, Siza lembra a versatilidade dos conventos, mas não ilude a verdadeira vocação urbana deste edifício – escola.

A faculdade é como uma pequena cidade dentro de uma grande cidade. Com ela partilha ruas, propõe percursos, rasga praças – como o recreio triangular –, em contínuo sem portas nem muros! O simbolismo da entrada, “porta a poente”, tem a escala do pequeno acesso a uma propriedade privada. É o edifício no seu todo entendido numa lógica de continuidade urbana como objecto socialmente integrado. A Faculdade é “*uma perpétua provocação a reflectir sobre o espaço [...] Uma espécie de cidade ideal da arquitetura [...] edifício construído por um arquitecto para arquitectos*”³⁴

Mas a imagem pela qual é conhecida esta obra é sem dúvida pela sua desfragmentação, provocada a sul com pequenas torres de expressiva carga

³³ Filme *L'École de Siza*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BOF-MhZ6z5M>, tradução livre por José Carlos Sousa em 00.11.35h – 00.11.50h.

³⁴ Filme *L'École de Siza*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BOF-MhZ6z5M>, tradução livre por José Carlos Sousa em 00.22.30h – 00.22.36h.

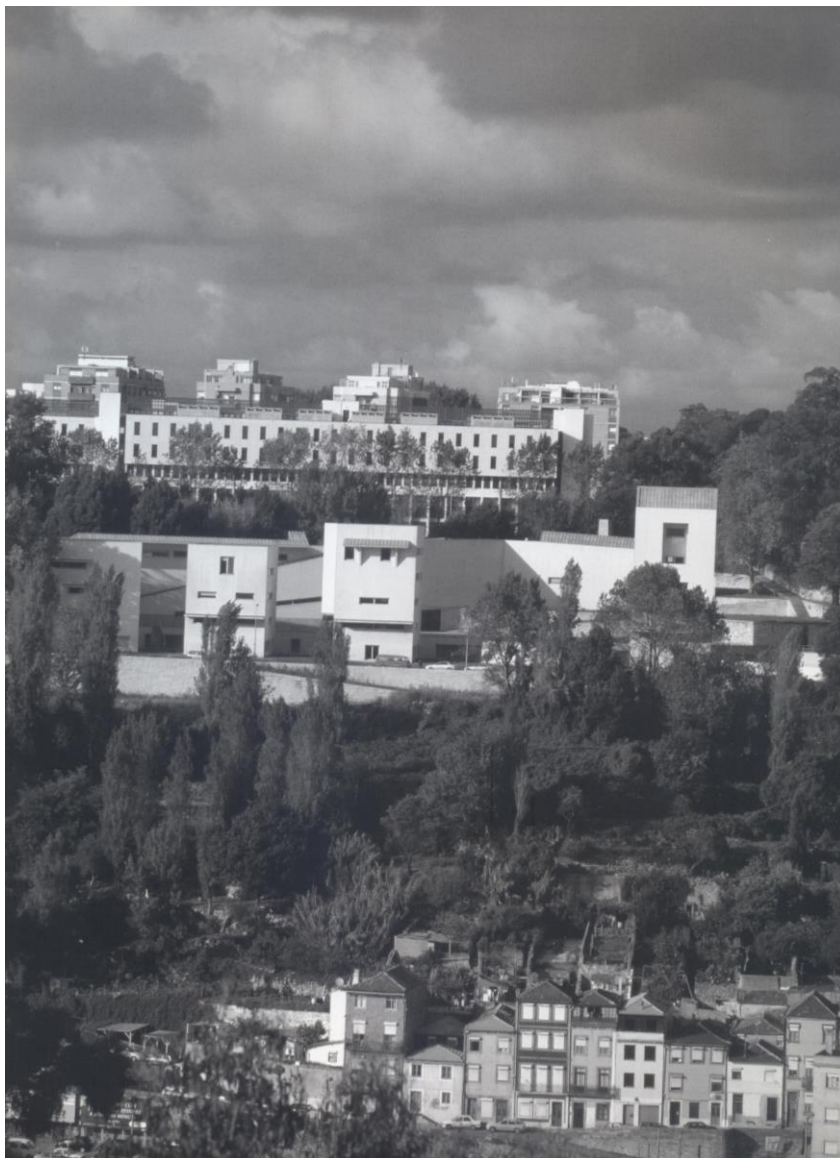


Fig. 7.118 – VIEIRA, Siza, *Faculdade de Arquitectura do Porto*, Porto, 1986/95. Vista panorâmica com as Torres do Campo Alegre em fundo.

antropomórfica, que lembram figuras humanas, máscaras murárias com que Siza personaliza cada edifício. De início apenas volumes sem face, inspirados no ritmo de umas quantas torres dispostas ao longo da Rua do Campo Alegre. Siza recorda “*que a ideia das torres veio-lhe da constatação da existência de remarcáveis torres de habitação por trás da faculdade construídas nos anos 50.*”³⁵ Se analisarmos bem esta imagem, embora segundo uma interpretação mais pessoal, é nítida a distribuição sequencial de volumes, junto à rua do Campo Alegre – as torres em fundo de imagem – com distribuição idêntica.

³⁵ *L'École de Siza*, 00.11.35h – 00.11.50h. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BOF-MhZ6z5M>, tradução livre por José Carlos Sousa.

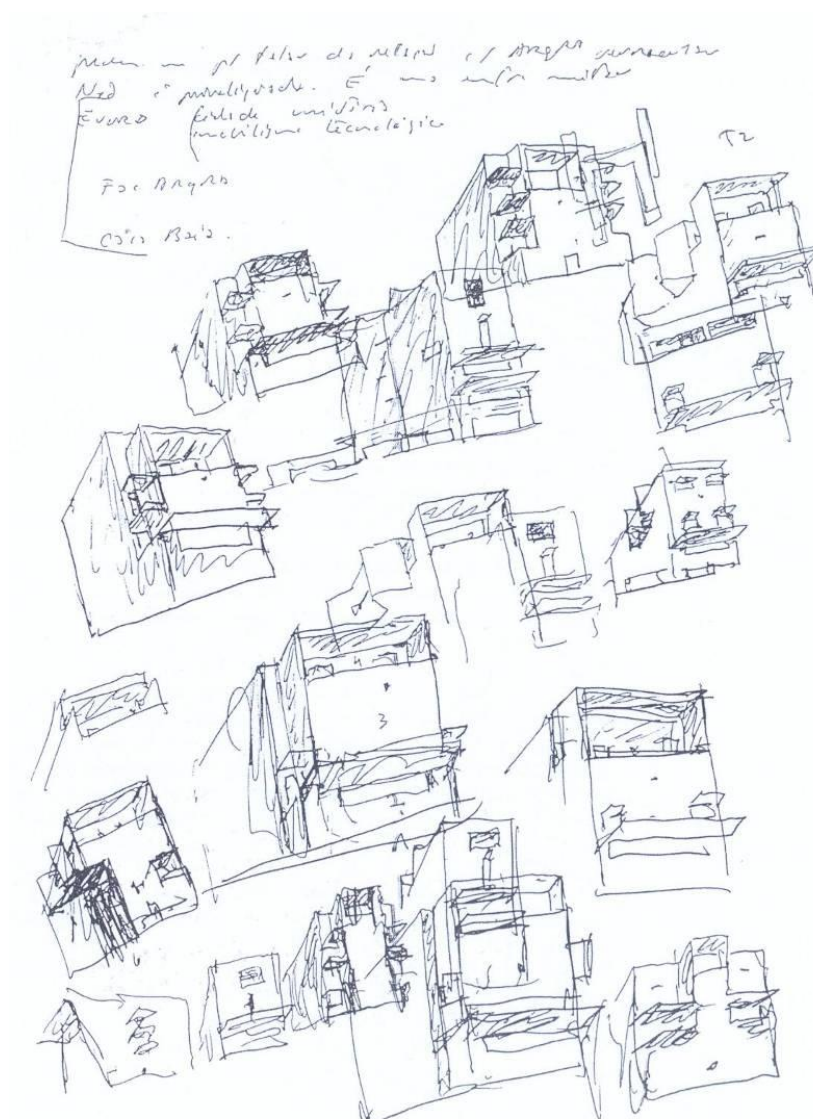


Fig. 7.119 – VIEIRA, Siza, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Porto, 1986/95. Esquissos do autor do projeto.

Mais uma vez nos surpreende, como sempre, quando encontra na envolvente os argumentos que estimulam o seu processo de trabalho, com que sustenta a ideia e agiliza a solução. Mas esta explicação pode ser apenas um levantar do véu, que esconde outras razões, decerto menos imediatistas e seguramente mais culturais. Falamos do velho plano da urbanização da zona do Campo Alegre, 1948-1949, da autoria de Fernando Távora, inspirado na Carta de Atenas onde nele se previa também uma praça em torno da qual se organizavam alguns volumes. Agarrada a ideia, logo procura quebrar a monotonia dos volumes de base com variações sobre a forma das torres, particularmente visível nas variações altimétricas em crescendo. De seguida, em agitadas metamorfoses busca as suas identidades, como bem o podemos perceber dos esquissos freneticamente repetidos dessa incessante procura.



Fig. 7.120 – Le Corbusier, *Casa Planeix*, 1925/28.



Fig. 7.121 – LOOS, Adolf, *Casa Müller*, Viena, 1927/28.



Fig. 7.122 – Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa, 1955 - 57 Viana do Alentejo, Évora (exposição Território Comum - Porto 2013).



Fig. 7.123 – VIEIRA, Siza, *Pavilhão Carlos Ramos/FAUP*, Porto, 1996.

Não apenas questões formais ou estilísticas, mas também aquelas que deixam transparecer uma sedimentada cultura arquitetónica bem patente nos seus modelos de referência. Na sua máxima, sempre repetida, “*Architects don’t invent anything, they transform reality*,”³⁶ percebe-se que há alguma verdade, mas não estou certo que se deixe aprisionar pelas próprias palavras e o seu desejo de descoberta parece mais forte que as aparentes convicções. Mas o discurso está estruturado, e como o referia, em

³⁶ Álvaro Siza: *Transforming Reality*, 00.00.15h – 00.00.24h.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ldl5-ibQyRg>

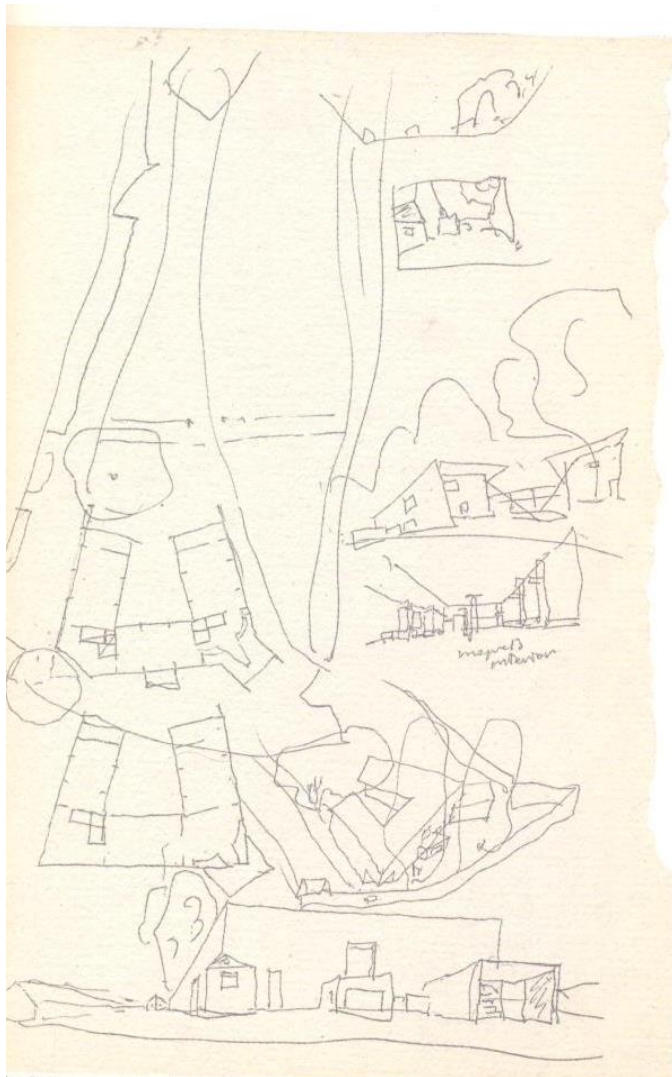
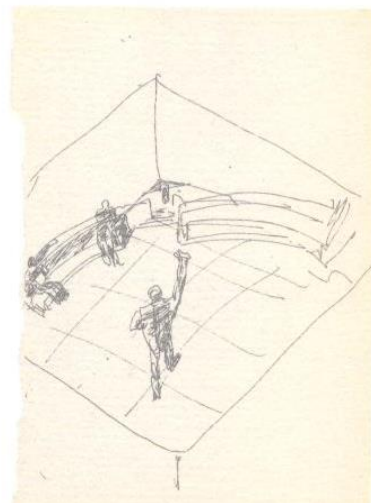


Fig. 7.124 – VIEIRA, Siza, *Pavilhão Carlos Ramos/FAUP*, Porto, 1996. Esquissos do autor do projeto.



entrevista a Jorge Figueira: “O Corbusier pegou em coisas que existem. O problema é da associação dessas coisas. A Villa Savoye faz um todo de uma série de elementos experimentados: o toit-terrasse; os pilares já existiam no edifício anterior; a janela contínua já tinha sido experimentado antes. Quase tudo apresentado na Villa Savoye não é novo. Simplesmente a junção dessas coisas e a assunção disso como um programa é que é novo. Recebe um grande impulso de um ambiente de época, e cada um tem a época que tem. A candura do Corbusier, não a compreendo como propriamente candura, mas como uma frescura tremenda, uma desinibição muito grande.”³⁷

Para Siza nada é absolutamente descartável, indiferente, tudo constitui um alibi para motivar o intelecto e a imaginação. Claro que além de todos os aspetos e

³⁷ FIGUEIRA, Jorge, *Reescrever o Pós-Moderno*, Dafne Editora, Porto, 2011, p.26.

especulações, que aqui se apontam, não podemos ignorar a atenta observação da história da arquitetura, que faz, dos seus mais ilustres representantes e neste caso de Adolf Loos.

Essa referência ao arquiteto vienense é clara no pavilhão Carlos Ramos, onde recorre a virtuosas geometrias antropomórficas. Essa evocação remete-nos possivelmente para algo próximo da casa *Casa Müller*, Viena, 1927-1928, ou para inconscientes animismos da nossa arquitetura popular, mais espontânea, como o exemplo que apresento com as casas em Viana do Alentejo. Ou até quem sabe influenciado pela *Casa Planeix de Le Corbusier* (1925 – 1928). Deste ponto de vista, talvez até concordemos quando Siza diz que “os *arquitetos não inventam nada*”... Curiosamente em 1927 Loos vivia em Paris e nas suas viagens a Viena, Hans Müller, industrial têxtil, encomenda-lhe o projeto que Loos desenvolverá em Paris. Gestos inconscientes, não, seguramente que não. Siza não nega essa pesquisa nem a sua admiração por Loos, como não nega qualquer outra influência por insignificante que seja. Com sagacidade capta, regista, analisa, guarda tudo em cadernos, na memória, no subconsciente. Mas há sempre o tempo. O tempo que contém a “*sabedoria que assenta na memória*”.³⁸ E são essas memórias que irrompem e invadem a sua folha de papel.

7.22. Casa de António Carlos Siza: Santo Tirso: 1976–1978

Esta casa, do seu irmão, é uma casa que nasce a partir de um lote de configuração mais ou menos retangular. A casa fecha-se sobre si mesma, num estreito pátio quase residual e intimista.

Sobre o retângulo base exerce um conjunto de metamorfoses por via de traçados geométricos que vão produzindo cheios e vazios, pontos de fuga, sobreposições, rotações, intersecções, cortes e distorções interiores. Mais uma vez a composição procura uma estreita articulação com o lote e a escala do local, num esforçado domínio das dimensões, das proporções e assente numa perceção singular e de experiências anteriores, visíveis nos seus esboços exploratórios.

Sobre esta casa Siza diz ter - “*muitas relações com a arquitectura Barroca, mas isso não tem importância... dá um pouco a possibilidade de fazer uma pesquisa fora dos conflitos com os quais fui confrontado noutros trabalhos mais importantes [...] É um momento necessário [...] a casa permite uma pesquisa de laboratório,...*”³⁹

³⁸ BAEZA, Alberto Campo, *Campo Baeza, Principia Architectonica*, Caleidoscópio, Abril de 2013, p.48.

³⁹ MACHABERT, Dominique, *Álvaro Siza, Uma questão de medida*, Op. Cit., p 39.



Fig. 7.125 – VIEIRA, Siza, *Casa Carlos Siza*, Santo Tirso, 1976/78.

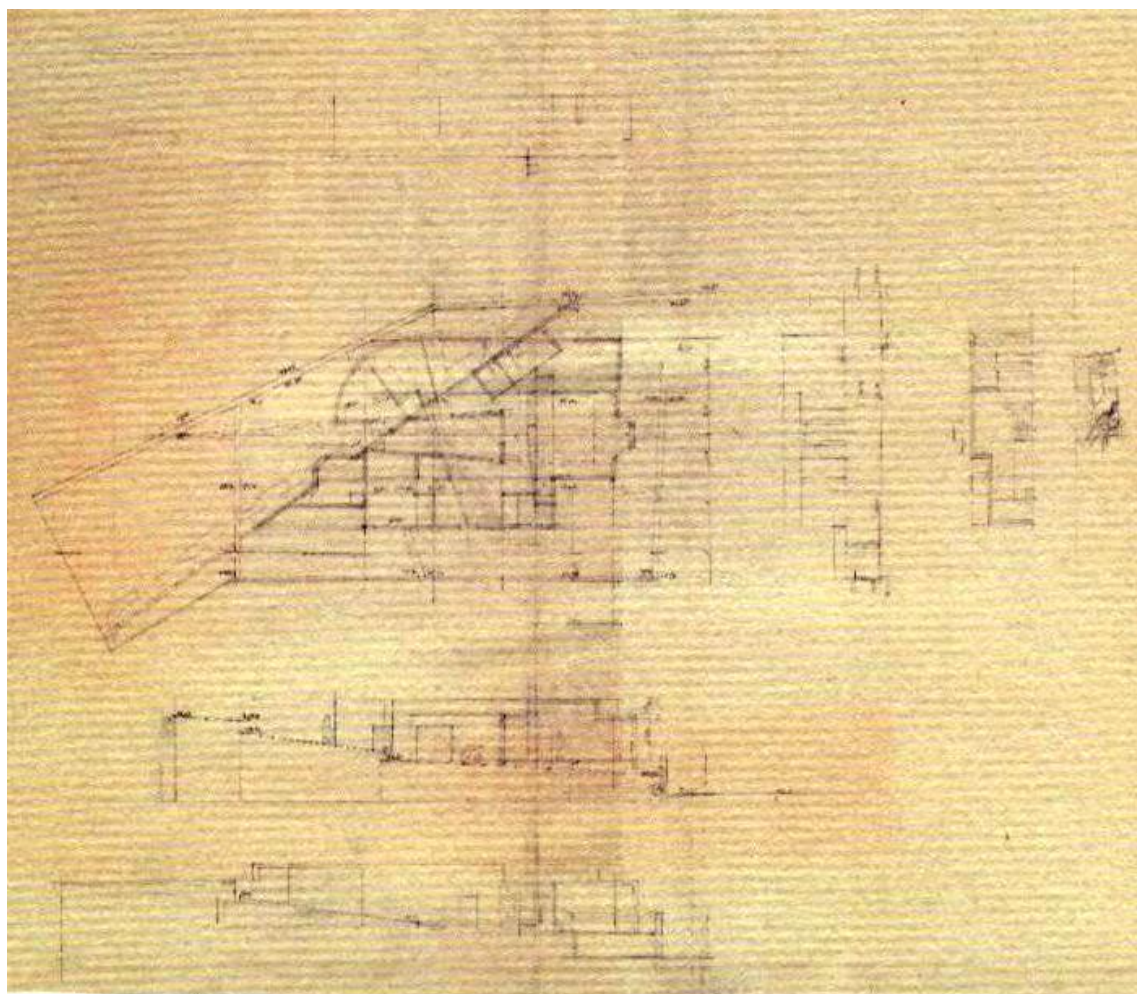


Fig. 7.126 – VIEIRA, Siza, *Casa Carlos Siza*, Santo Tirso, 1976/78. Desenho sobre papel kraft. Desenhos sem escala.

E essa pesquisa consubstancia-se logo a partir da entrada, que introduz o tema da *promenade architectónica*, ao assinalar passagens, sugerir percursos, mudanças de direção, ao revelar enquadramentos ou visadas que enfocam nas mais subtis e surpreendentes expressões de espacialidade e composição. É o caso, já no interior, dos dois pilares justapostos que se replicam lembrando a presença da estrutura virtualmente ausente.

A casa apela diretamente aos sentidos e não passa indiferente aos olhares. Tal como já tinha feito, na Casa de Chá da Boa Nova, o acesso estrutura-se num percurso que muda várias vezes de orientação criando diferentes momentos, variações de espaço e de tempo, numa transição hierárquica entre o espaço público e privado

7.23. Igreja de Santa Maria: Marco de Canavezes: 1990–1996

Esta igreja é composta por austeros volumes brancos e de escala a condizer. Sem hesitar faz referências ao esquema mais tradicional das igrejas portuguesas, como se depreende da implantação, proporção e medidas. Nesta composição pode ser lida a nave, a cabeceira de cantos facetados e as torres sineiras que se destacam do corpo principal. A desajeitada morfologia do sítio, espaço quase residual e que surpreendeu Siza pela negativa, dá origem à transfiguração do lugar que recupera com um plinto, de grandiosa e granítica dimensão. Sobre ele implanta a igreja, com alva candura, igual a tantas outras em Portugal.

A forma retangular de que parte, submete-se a explorações plásticas complexas assentes na linha da tradição mais clássica da arquitetura religiosa portuguesa, combinando referências que vêm desde o Manuelino, e do Maneirismo passando pelo Barroco até ao Moderno. Esta obra reflete uma vez mais a importância que Siza dá à história e ao contexto cultural, neste caso à interpretação da nova liturgia que foi amplamente discutida com o pároco padre Higinio e as autoridades eclesíásticas.

É nesta sequência que teremos de voltar, em parte ao que atrás já foi dito, sob a importância da memória, e do quanto esta pesa na ação disciplinadora de todo o processo criativo de Siza. Na conferência de apresentação do projeto “Un Átrio para La Alhambra”, Juan Domingo, arquiteto Andaluz, foca algo de que já suspeitávamos e que, pelas suas palavras, tivemos a oportunidade de “confirmar”.

Ainda que não diretamente relacionado com a Igreja do Marco, o que este arquiteto afirma, encaixa perfeitamente na eventual explicação quanto a alguns dos

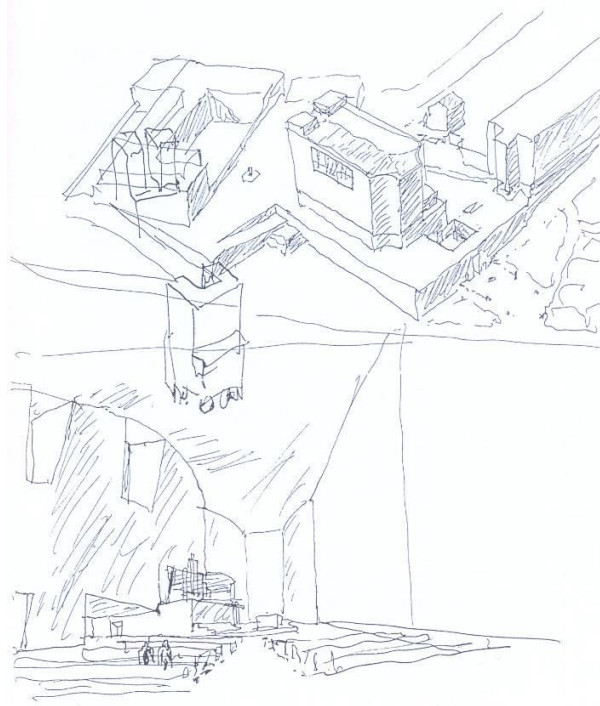
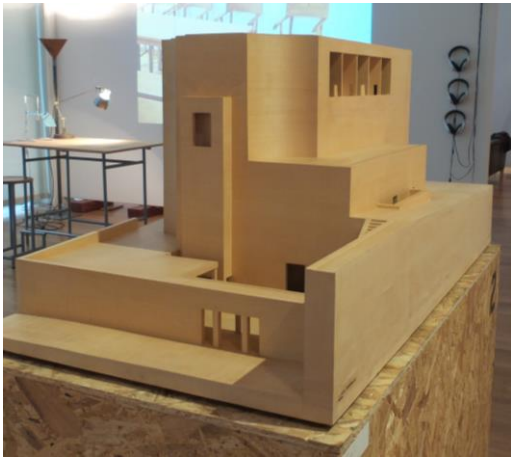


Fig. 7.127 — VIEIRA, Siza, *Igreja de Santa Maria*, Marco de Canavezes, 1990/96. Maqueta.



Fig. 7.128 — VIEIRA, Siza, *Igreja de Santa Maria*, Marco de Canavezes, 1990/96. Vista de noroeste.

Fig. 7.129 — VIEIRA, Siza, *Igreja de Santa Maria*, Marco de Canavezes, 1990/96. Esquissos.

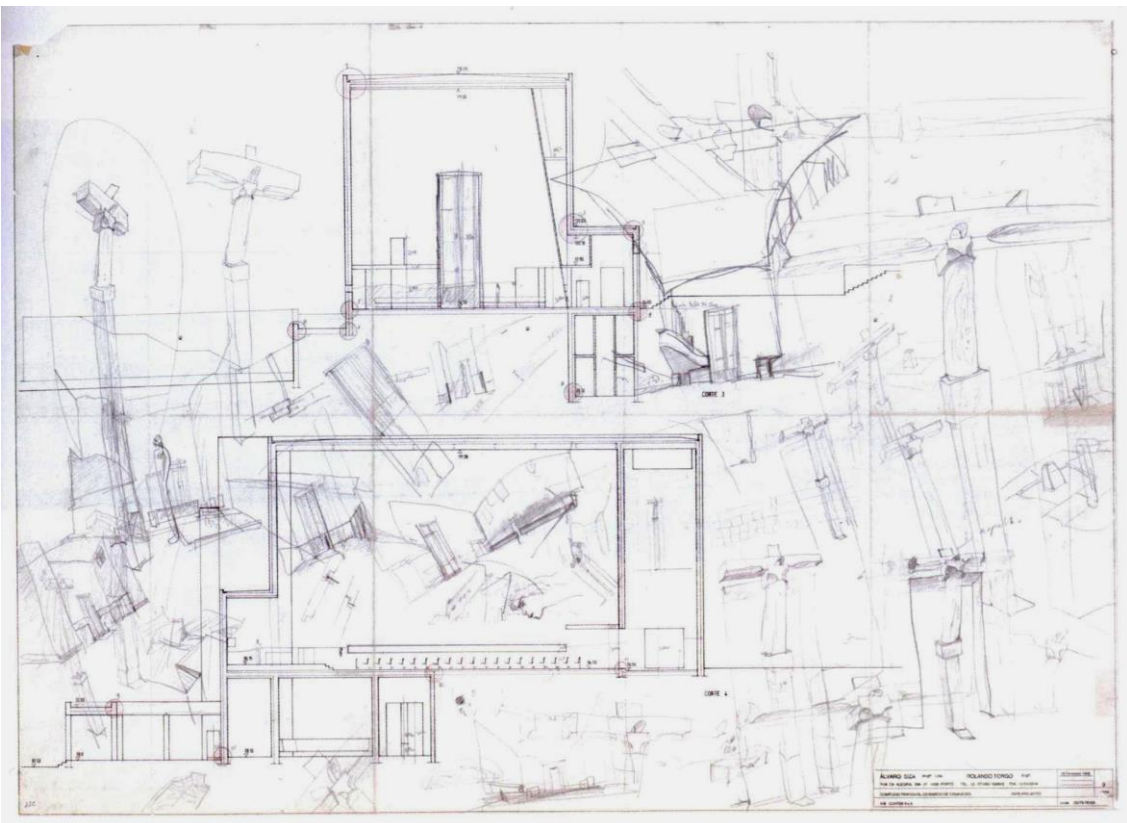


Fig. 7.130 — VIEIRA, Siza — *Igreja de Santa Maria*, Marco de Canavezes, 1990 – 1996. Esquissos sobre desenho rigoroso, sem escala. “Porto Poetic” Exposição de Arquitectura, Porto, Março/Abril 2014.



Fig. 7.131 – VIEIRA, Siza, *Igreja de Santa Maria*, Marco de Canavezes, 1990/97.

Fig. 7.132 – VIEIRA, Siza, *Igreja de Santa Maria*, Marco de Canavezes, 1990/97.



Fig. 7.133 – *Puerta dos Siete Suelos*, Alhambra, Granada.

Fig. 7.134 – *Puerta dos Siete Suelos*, Alhambra, Granada.

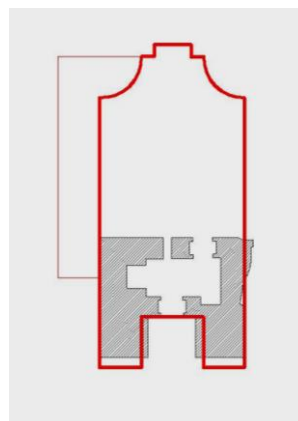
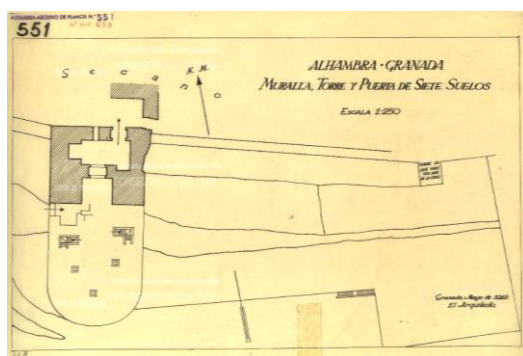


Fig. 7.135 – Muralha, Torre e *Porta dos Siete Suelos*, Alhambra, Granada. Planta, sem escala.

Fig. 7.136 – Sobreposição da planta da *Puerta dos Siete Suelos* com a planta da *Igreja de Santa Maria*. Análise da relação morfológica das torres e da sua proporção. Análise de José Carlos Sousa.

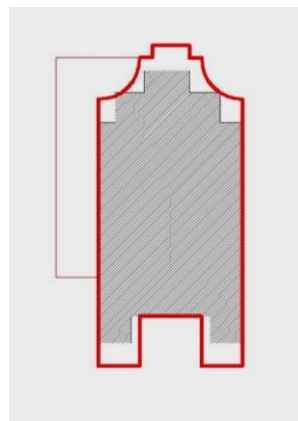


Fig. 7.137 – ÁLVARES, Afonso, *Sé Catedral de Portalegre*, séc. XVI em estilo Maneirista.

Fig. 7.138 – Sobreposição da planta da *Sé Catedral de Portalegre* com a planta da *Igreja de Santa Maria*. Análise da relação morfológica e das proporções. Análise de José Carlos Sousa.

aspectos formais desta obra e que revelam essa faceta peculiar de Siza ao manipular os sinais, as referências e a memória.

Reportando-se a este projeto para La Alhambra, Juan Domingos diz: - “*creio que ele tem uma relação com Granada que vêm da sua juventude, da sua infância, e muitas coisas creio que também estão aí, que ele viu na sua infância, a Puerta de los Siete Suelos*”⁴⁰ E essas memórias podem bem ter sido também responsáveis por algumas opções tomadas na *Igreja de Santa Maria*, mesmo que não deliberadas ou intencionais. Talvez reações subliminares.

7.24. A Luz e Penumbra.

Inspirado na Igreja de São Roque do século XVI, edifício Barroco que visitou quando das obras do Chiado, revela a importância da luz no tratamento do espaço sagrado, recorrendo de igual modo à localização superior de grandes janelas, tão habituais em alguma da nossa melhor arquitetura Barroca. Manipulando a luz como algo corpóreo, funde-a com planos ondulantes que pairam sobre a assembleia e o presbitério.

Uma luz que molda e se molda à arquitetura. Luz, também ela matéria, a expressão do tempo e como este mensurável. A Luz na sua condição física ou “metafísica” igualmente exploradas. A luz que dita a noção de tempo e de espaço. As sombras que se escondem da luz e com ela constroem a arquitetura.

A luz e a penumbra. A penumbra de que tanto nos fala como condição do espaço, uma espécie de estado intermédio. E que bem resolvido está na Piscina de Marés em Leça da Palmeira, ao verificarmos como a luz se esvai à medida que entramos na bateria de balneários, provocando uma sensação de proximidade e segurança. Mas uma luz que permanece frágil, quase se apagando, e que lentamente renasce à medida que caminhamos para a saída que dá para a praia. Uma variação de luz que define a transição de espaços. Nas obras de Siza sente-se essa procura “*de uma continuidade total, que só o trabalho da luz e das proporções pode tornar possível.*”⁴¹

Desta forma nos dá Siza grande lição, murmurando-a para que mais atentos a possamos escutar: - “*Num edifício eu gosto da luz, mas também gosto da penumbra e mesmo da obscuridade. Num País do sul, esta ideia da profundidade e a variação da*

⁴⁰ Conferência Álvaro Siza, disponível em: vimeo.com/43897089, tradução livre por José Carlos Sousa em 00.51.34h – 00.51.50h.

⁴¹ SIZA, Álvaro, *Álvaro Siza Imaginar a evidência, Op. Cit.*, p.37.

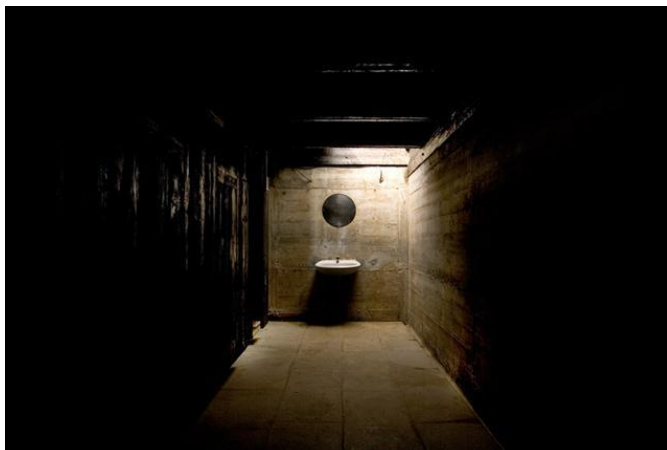


Fig. 7.139 – VIEIRA, Siza, *Piscina de Marés*, Leça da Palmeira, 1961/66. Luz e Penumbra.

Fig. 7.140 – VIEIRA, Siza, *Piscina de Marés*, Leça da Palmeira, 1961/66. Luz e Penumbra.

luz são muito importantes. Temos sempre a ideia na memória de complexas estruturas como, para dar exemplo que tenho bem na memória e no meu espírito, como Alhambra de Granada, onde estamos num jardim, invadido pela luz do Sol, entramos num espaço e passamos por um pátio que tem galerias que protegem, que dão sombra e entramos numa lógica onde a luz é muito menos intensa e passamos e outra linguagem onde há já alguma penumbra e vamos justamente até à serenidade total. E estas são as dimensões da arquitectura que não podemos perder. Devemos utiliza-las.”⁴²

Mas voltando à igreja do Marco de Canaveses, objeto desta análise, Siza na sua condição tardo-modernista, que nunca enjeitou, levanta agora espessas paredes fundindo-as com a luz, condição tectónica que o Modernismo mitigou.

Por certo já presenciamos como por entre as telhas de alquebradas coberturas, das nossas casas rurais mais populares, entra uma luz quase corpórea, por vezes misturada com a poeira do ar. Luz que marca o tempo, que inunda e percorre o espaço. É essa luz que Siza explora com a sensibilidade e o conhecimento de um mestre. Uma luz que molda e se molda às superfícies, que as enfatiza e enobrece. Luz expressiva que não se limita a percorrer o espaço, mas que nele se detém por breves instantes, revelando as formas e o tempo.

⁴² *L'École de Siza*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BOF-MhZ6z5M>

, tradução livre por José Carlos de Sousa em 00.19.05h – 00.20.40h.



Fig. 7.141 – SALVI, Nicola; VANVITELLI, Luigi, *Igreja de São Roque*, Lisboa, Séc. XVI. Estilo Barroco.

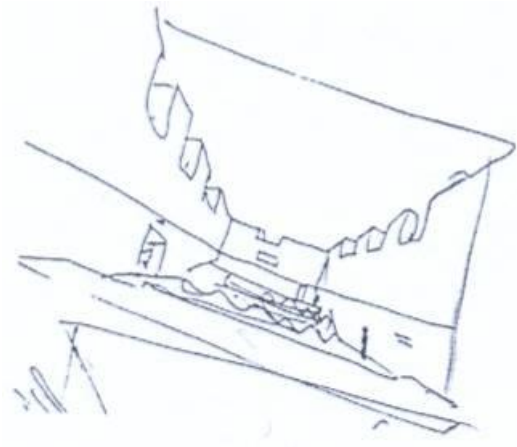


Fig. 7.142 – VIEIRA, Siza, *Igreja de Santa Maria*, Marco de Canavezes, 1990/96. Esquisso.

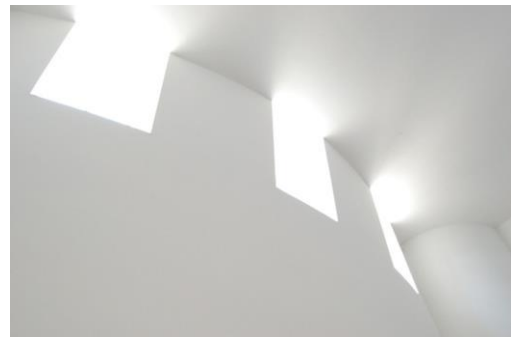


Fig. 7.143 – VIEIRA, Siza, *Igreja de Santa Maria*, Marco de Canavezes, 1990/96.

Fig. 7.144 – VIEIRA, Siza, *Igreja de Santa Maria*, Marco de Canavezes, 1990/96.

O plano curvo onde rasga as aberturas superiores, pela espessura que provoca com a parede dupla, cria à semelhança de Ronchamp uma densidade na modelação da luz. Luz que aqui entra pura, não filtrada por vitrais. Uma luz modelada e que se manifesta de forma assimétrica no interior. Uma luz que nos remete para a Igreja de São Roque em Lisboa ou até para Notre Dame du Haut em Ronchamp.

Luz que já primeiro conjunto de casas que fez para Matosinhos, revelava essa sentida preocupação.

Num primeiro momento e atendendo à sua pouca experiência, uma simples colagem à paradigmática obra de Le Corbusier.

Mas já era a preocupação com a luz, a sua qualidade e o espaço onde deveria acontecer. Repare-se que nesta obra convivem lado a lado diferentes linguagens, diferentes preocupações.

Algumas fenestrações lembram a gramática Gropiana enquanto que outras, remetem para a redutora ideia de buraco, mais espontâneas, menos sujeitas à geometria da fachada, numa atitude mais autónoma e de expressiva plasticidade. Sendo embora uma obra de construção tradicional, revela nesse experimentalismo, nessa abordagem teórica ainda pouco burilada, noções que viria mais tarde a explorar. Refiro-me objetivamente ao conceito de parede como algo tectónico e já não laminar, como era próprio da linguagem modernista. Uma noção que ressalta clara ao facetar ombreiras e soleiras, enfatizando a espessura das paredes, ou ao arredondar o cunhal dos rés-do-chão, ao repuxar o revestimento da parede na zona em volta dos óculos, provocando assim a sensação de paredes espessas, paredes autoportantes. Paredes-mestras...Um Modernismo desvanecido. Percebia-se como já era latente um conceito de massa que encobria vocações reprimidas. A paixão pela escultura. Mas sem nos afastarmos do tema, voltemos à Igreja de Santa Maria e ao que é versado neste segundo capítulo.

Alguém, também muito sensível à qualidade que a luz empresta à arquitetura, Campo Baeza, lembra pelas suas obras e pelas suas palavras, de que me socorro, a importância da luz; “*pois a Ideia, a Luz e a Gravidade são os três componentes principais dessa Arquitetura*”⁴³, a que decidiu chamar de “Essencial”.

Uma *Ideia*, Luz e Gravidade Bem Combinadas, onde a tradição e a inovação se encontram, exaltando a nossa contemporaneidade. “*Pois essa é a beleza que qualquer um quer para a sua Arquitetura. Uma beleza despida, inteligente, ESSENCIAL, capaz de nos cativar pela cabeça e pelo coração*”⁴⁴ Esta obra de grande densidade, cultural e emocional, austera e cândida no seu despojamento, que repousa numa estereotómica plataforma granítica, não recorre a exotismos tecnológicos, que em última instância se convertem “*em protagonistas quando esquecemos a luz e o espaço*”.⁴⁵

Não é por acaso que recorremos repetidas vezes a Baeza, para melhor elucidar

⁴³ BAEZA, Alberto Campo, *Campo Baeza, A ideia construída, Op. Cit.*, p.49.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*, p.77.



Fig. 7.145 – BAEZA, Campo, *Sede Central de la Caja de Ahorros de Granada*, Granada, Espanha, 2001.

Fig. 7.146 – VIEIRA, Siza, *Complexo desportivo Ribera Serrallo*, Cornellá de Llobregat, Barcelona, Espanha, 2003/06.

sobre esta dissertação, ou porque este amavelmente refere, no prefácio de “A Ideia Construída” versão em português, os nomes de alguns dos mais altos signatários da literatura e arquitectura lusas.

Também nesta obra do Marco de Canaveses sinto as referências a A. Aalto, aos seus espaços religiosos e laicos, como a Igreja de Vuoskniska Três Cruzes, ou ao pavilhão da Finlândia na feira de Nova York. Invocações talvez mais dissimuladas, julgo, mas sedimentadas na memória. Como sempre não há uma só fonte, um só argumento, ou uma só ideia saída do nada. O mestre recorre a tudo, filtra criteriosamente os dados e constrói a ideia.

Para concluir, a importância da luz no tratamento do espaço, da localização das janelas superiores, do rasgo horizontal da assembleia, da misteriosa Luz sobre o presbitério, e a simbologia das formas, concorrem para a identidade deste espaço religioso plasmado num tranquilo exercício de traçados geométricos que estruturam a escala e a proporção, e simultaneamente se apagam na atmosfera criada pelo autor.

Isso percebe-se na elegância dos traçados, dos paramentos brancos que transmitem a sensação de peso e gravidade, nos materiais construtivos, no desenho do mobiliário do presbitério, e também da cruz que pediu para desenhar.

7.25. A Cruz: de Le Corbusier a Barragan

A cruz que nas suas proporções lembra remotamente as cruzes de Le Corbusier para Ronchamp ou *La Tourette*, mas que conceptualmente se aproxima de Luis Barragan, não na proporção da cruz, mas no modo como este a coloca de lado para o altar.



Fig. 7.147 – VIEIRA, Siza, *Igreja de Santa Maria*, Marco de Canavezes, 1990/96.

Fig. 7.148 – BARRAGAN, Luís, *Capela das Capuchinhas Sacramentais do Puríssimo Coração de Maria*, Cidade do México, México, 1952/55.

A Cruz que lembra, nas suas proporções, a Cruz de Le Corbusier para a capela de Notre Dame du O. De Ronchamp. Com igual intensidade retira de Ronchamp a importância dessa já amadurecida noção de espessura das paredes. Vemo-lo nas superfícies curvas onde rasga as aberturas superiores.

Ainda sobre a Igreja de Santa Maria, no Marco de Canaveses, além da exortação do divino, patente no rasgo de luz sobre o presbitério, Siza parece atender também na efémera existência dos mortais, que na assembleia desfrutam da grande janela corrida que tudo estabiliza e alerta para as realidades mais terrenas.

Janela de vocação modernista, que contrasta nesta hibridez com as enormes janelas superiores de inspiração Barroca. E desta forma Siza exploração simultaneamente as virtudes da luz vertical e da luz horizontal, matéria aliás notavelmente desenvolvida por Campo Baeza, em “A Ideia Construída”.

7.26. Banco Pinto e Sotto Mayor – Oliveira de Azeméis (1971 – 1974)

Esta dependência Bancária, situada num lote de gaveto devia articular diferentes interesses, por um lado o novo edifício com todo o programa funcional a inserir no espaço disponível. Por outro a realidade de um local consolidado e com identidade própria. Encaixado ente dois edifícios de habitação de pequena escala, Siza necessitava de resolver esse conflito com o espaço circundante. Para si, o sujeito da ação não basta e o problema alarga-se como sempre à envolvente que marca forte presença e determina a escala do lugar. Atento às condicionantes, articula a implantação do edifício a um complexo jogo volumétrico de alinhamentos e rotações de diferentes centralidades.



Figura 7.149 – VIEIRA, Siza, Banco Borges & Irmão III, Vila do Conde, 1982. Plantas, sem escala. Traçados.



Figura 7.150 – VIEIRA, Siza, Banco Borges & Irmão III, Vila do Conde, 1982. Plantas, sem escala. Traçados.

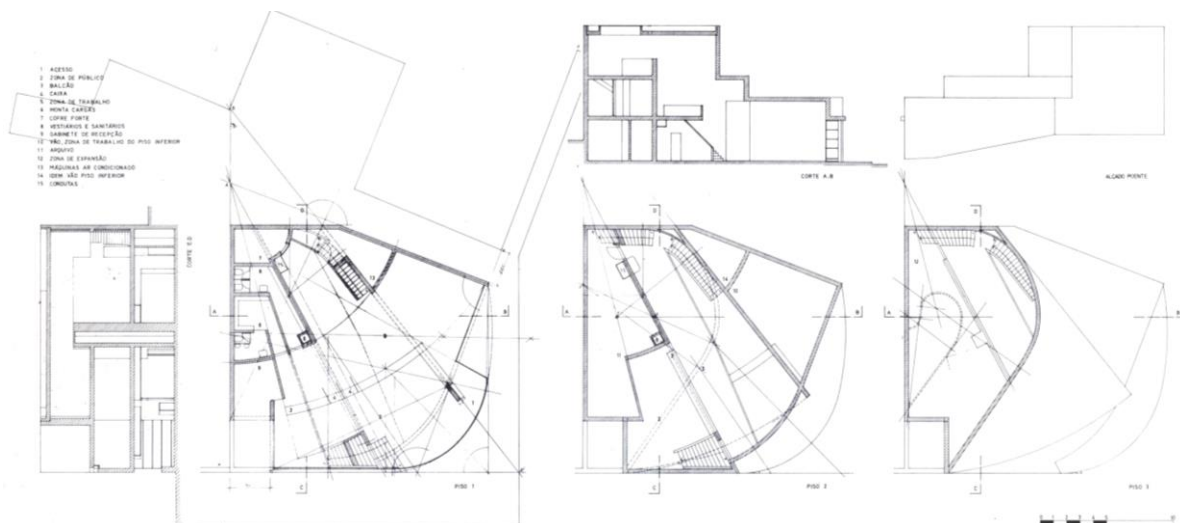


Figura 7.151 – VIEIRA, Siza, Banco Pinto e Sotto Mayor, Oliveira de Azeméis, 1974. Plantas, Cortes e Alçados. Desenhos sem escala.

Esse traçado regulador permite-lhe estabilizar o programa e algumas regras cujas referências vai então buscar às construções adjacentes, transferindo medidas e volumes.

A maneira escultórica, de grande sobriedade e leveza, com que desenvolve a volumetria, reflete grande sensibilidade e preocupação com a espacialidade do interior e o modo como se articula com as construções adjacentes. Essa preocupação é particularmente visível no jogo das cérceas e na forma como evita tapar a bela casa oitocentista do lado. Ainda assim cumpre com a continuidade e com o encerramento do quarteirão que o lote propunha. O jogo de massas que flutua sobre o rés-do-chão,

completamente envidraçado, promove uma noção de leveza em contraposição à noção de peso produzida pelos restantes planos da fachada, cegos ou progressivamente cegos. A transparência do rés-do-chão propõe também interações entre interior e exterior, libertando perspectivas e outras leituras do interior do edifício todo ele orgânico e rigoroso na sua geometria.

Se o sítio dá o argumento, ou é já em si mesmo parte da solução, também aqui as referências ainda que ténues a outros arquitetos, a outras arquiteturas, se notam ou são feitas notar, como quando Souto de Moura, - como já comparado neste capítulo em 7.10, - nos lembra o que viu quando pela primeira entrou no escritório de Siza: - *“quando eu entrei para o Siza, para o SAAL, na primeira reunião ele disse-me: «Espere aí um bocadinho...» Estava a desenhar os pavimentos, com Adalberto Dias, do Banco de Oliveira de Azeméis, que eu ainda não tinha visto. Comecei a ver e cheirou-me aos «Bombeiros» de Robert Venturi. Perguntei se tinha alguma coisa a ver com Venturi. E o Siza, não tenho a certeza, mas disse: «Sim, é um tipo que apareceu em Barcelona, e vi umas coisas dele, um tipo bestial.»*⁴⁶ Com esta obra, Siza, começa a explorar uma via alterada do uso das fontes, dando ao vocabulário racionalista competências de reflexo contextual, no uso de *“traçados reguladores em referência a elementos físicos [...] um contextualismo que não faz distinções e não imite juízos de valor.”*⁴⁷

E se esta noção contextualista ajudada metodologicamente pela geometria é reconhecível em muitas das suas obras, quando a envolvente não “existe” ou não ajuda, sempre se apoia em algo de concreto, como por exemplo *“la forma de un animal o alguna cosa orgânica. Se trata de un elemento al mismo nivel de la geometria: - no soy capaz de separar el mundo de la geometria del de la naturaleza.”*⁴⁸

Para rematar, em jeito de conclusão, *“a obra e o pensamento deste arquiteto não oferecem soluções mas levantam com lucidez exemplar os problemas capitais da arquitetura em finais do século XX.”*⁴⁹

⁴⁶ FIGUEIRA, Jorge, *Reescrever o Pós-Moderno*, Dafne Editora, Porto, 2011, p.47.

⁴⁷ TESTA, Peter, *A Arquitetura de Álvaro Siza*, in FIGUEIRA, Jorge, *Reescrever o Pós-Moderno*, Dafne Editora, Porto, 2011, p.55.

⁴⁸ Revista, *Arquitectura*, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Año LXVII, IV Época, nº261, Madrid, Julio-Agosto 1986.

⁴⁹ TESTA, Peter, *The Architecture of Álvaro Siza*, citado por Kenneth Frampton, in SIZA, Álvaro, *Álvaro Siza, Profesión poética*, Editorial Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1988, p.10.

CAPÍTULO 8

SOUTO DE MOURA

8.1. A Descoberta de uma Vocação

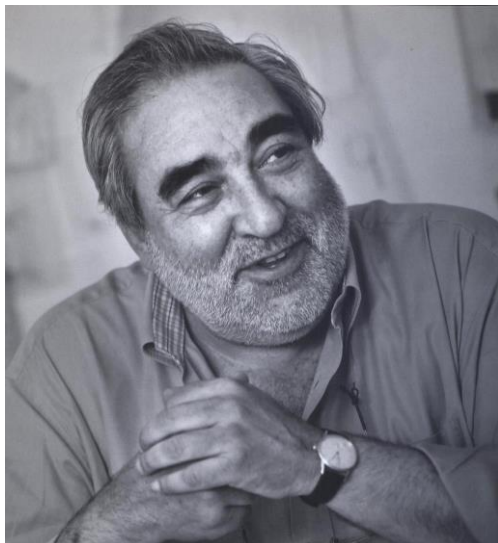


Fig. 8.1 – Souto de Moura.

Eduardo Elísio Machado Souto de Moura, é natural da cidade do Porto, onde nasceu em 25 de Julho de 1952. Filho de uma família tradicional da classe média, de elevado estrato social e cultural, aos seis anos de idade entra para a escola italiana, a cem metros da casa de seus pais, onde recebeu uma educação especial que o marcou, como nos conta: - *“tive professores que recordo com nostalgia como a senhora Morelli e o professor de música, o pai Facciola, que me deu a conhecer a língua, a cultura romana e uma admiração precoce pelo classicismo da qual nunca me libertei.*

*Os cinco anos na escola secundária foram uma espécie de Idade Média, uma nuit obscure, onde aprendi francês obrigatória que me deu acesso ao existencialismo que estava na moda: Sartre, Camus, Bóris Vian, etc. Mas sobretudo Rimbaud. Il faut être absolument moderne. Foi com essa convicção que, nos anos 70, entrei nas Belas Artes para estudar arquitectura.”*¹ Em 1980 finaliza o curso de arquitetura e inicia atividade como profissional liberal.

Coincidentemente, tal como Siza que não imaginava um dia ser arquiteto, Souto de Moura optou pelo curso de arquitetura, não porque fosse essa a sua paixão mas antes por influência do seu irmão mais velho, José Souto de Moura, ex-Procurador-Geral da República Portuguesa, que mostrava interesse pela disciplina e por tal o motivou.

¹MOURA, Souto, *Uma autobiografia pouco científica*, in BANDEIRA, Pedro; TAVARES, André (coord.), *Eduardo Souto de Moura Atlas de Parede Imagens de Método*, Dafne Editora, Porto, Dezembro de 2011, p.142.

Curiosamente tal como Carlos Ramos (capítulo IV) e Siza Vieira (Capítulo VII), também Souto Moura descobriu a arquitetura de forma acidental. Ao desinteresse inicial não teria sido estranha a ideia e imagem social que se tinha da profissão de arquiteto, até à época vista ou entendida como uma atividade profissional quase marginal, raramente requisitada, e quase sempre entregue a profissionais estrangeiros, num país pouco desenvolvido e pouco orientado para a cultura e as artes.

Artistas e arquitetos, eram olhados de forma um pouco suspeita, valendo mais um título de doutor ou engenheiro, que garantia quase de imediato o acesso a uma condição social elevada e distinta das demais. Também, e naturalmente, todo o sistema económico afeto ao fenómeno da construção de edifícios, facilmente dispensava o arquiteto, deixando a engenheiros e construtores essa nobre tarefa. Este era um fenómeno que por essa altura pouco ou nada se tinha alterado, e que circunstancialmente se mantinha estagnado, como já antes exposto no capítulo I, ou como ironicamente a ele se referia Fernando Távora, no capítulo VI, ao lembrar o modo como deferentemente, embora sendo arquiteto, era tratado por senhor engenheiro pelo seu vizinho. Não porque este o não soubesse mas porque dizia fazê-lo por uma questão de respeito.

Como afirmou ao jornal SOL, após ter ganho o prémio Pritzker, em 2011, Eduardo Souto de Moura lembrava que: - *“a arquitectura nunca foi a paixão da vida, se não fosse arquitecto seria muitas outras coisas”*².

Em pleno período revolucionário, pós 25 de Abril de 1974, também conhecido como a “Revolução dos Cravos”, Souto Moura integrava com outros colegas uma das brigadas de estudantes que participava na operação SAAL (Serviço Ambulatório de Apoio Local) que tinha a incumbência de fazer projetos para as Associações de Moradores. Lembra Souto de Moura que perante tal responsabilidade: - *“Como não tínhamos qualquer ideia de como conceber, pedimos a um profissional que dominava o “métier”. Álvaro Siza aceitou e durante cinco anos trabalhei no seu atelier. Aprendi com o seu carácter a forma de resolver os problemas, de construir o projecto, uma aprendizagem lenta da realidade e da sua história. As soluções definitivas, por pudor, nunca as utilizei.”*³ A partir dessa altura, no atelier da rua da Alegria, Siza Vieira com quarenta e um anos de idade e o jovem Souto de Moura de vinte e dois iniciam uma

² Entrevista a Souto de Moura, Jornal SOL, Suplemento Revista Tabú, 1 Abril 2011, p 46.

³ MOURA, Souto, *Uma autobiografia pouco científica*, in BANDEIRA, Pedro; TAVARES, André (coord.), *Op.Cit.*, pp.142 - 143.

caminhada conjunta que para além da amizade que os une, diversas vezes os têm juntado em projetos comuns, como o disse Souto de Moura entrevista a Nuno Lacerda Lopes: - “no quarto ano, entrei para o escritório de Siza onde fiquei e nunca mais saí. Ainda continuo a trabalhar com ele, fazemos alguns projetos juntos.”⁴

Siza, como abordado no capítulo anterior, liderava uma equipa de trabalho que vinha a desenvolver alguns projetos de habitação social para a cidade do Porto, como o *Bairro de S. Victor* (1974 – 1977), e o *Bairro da Bouça* (1975-1978), integrados no processo SAAL, operação lançada e superiormente conduzida pelo arquiteto Nuno Portas, à época Secretário de Estado da Habitação e Urbanismo do II Governo Provisório, pós 25 de Abril. Se este encargo representou para Siza uma oportunidade, que o veio a revelar e promover dentro e além-fronteiras, de igual modo o foi também para Souto de Moura, que num estimulante ambiente de “Escola / Atelier”, que se vivia no escritório de Siza, como de resto já assim havia acontecido com este enquanto colaborador de Fernando Távora, aproveitou a oportunidade que significava para si uma auspiciosa porta aberta à atividade e ao aperfeiçoamento profissional. É neste clima, e em contato diário com a profissão, que Eduardo Souto de Moura finaliza a licenciatura em arquitetura em 1980.

8.2. 1981: A Casa das Artes e a Proposta Académica.

Em 1981, depois de dois anos de serviço obrigatório, participa e ganha o concurso público para o projeto da *Casa das Artes* (1981-1991) no Porto, facto que causou grande surpresa junto da classe profissional, sobretudo nos mais velhos, o que desde logo lhe granjeou grande admiração e respeitável visibilidade. Ao facto se referiu Siza Vieira do seguinte modo: - “Me contaron que el proyecto premiado constituyó, para la gran mayoría de los miembros del jurado, un misterio. Algunos creyeron que podía tratarse de un arquitecto de Oporto anterior al “Inquerito.”⁵

Cuando, abierta la plica, surgió el nombre de un recién titulado casi desconocido, hubo perplejidad y cierta inquietude. Souto de Moura, no obstante, ya había construido una pequeña vivienda en el Cerês que, más tarde, sería consagrada

⁴ LOPES, Carlos Nuno Lacerda, *Arquitectura e Modos de Habitar I Eduardo Souto Moura*, CIAMH - Centro de Inovação em Arquitectura e Modos de Habitar, Dezembro de 2012, p.18.

⁵ *Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa*, trabalho desenvolvido durante a década de 50 e editado em 1961 pelo Sindicato Nacional dos *Arquitetos* em dois volumes. Já citado nos capítulos anteriores.

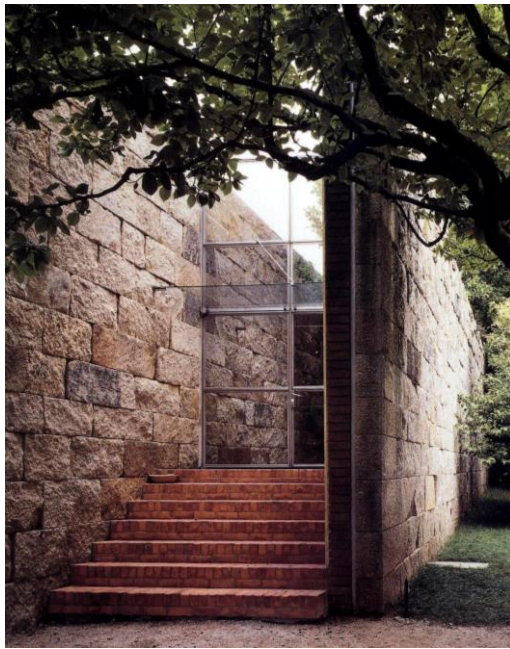


Fig. 8.2 – MOURA, Souto, *Casa das Artes, Centro Cultural SEC (Secretaria de Estado da Cultura)*, Porto, 1981/91. Imagem do auditório após obras de reabilitação, 2013.

Fig. 8.3 – MOURA, Souto, *Casa das Artes, Centro Cultural SEC (Secretaria de Estado da Cultura)*, Porto, 1981/91. Reaberta em 2013 após obras de reabilitação. Atenda-se no topo da parede do lado direito, onde podemos observar em detalhe as diferentes camadas da sua composição, o granito, tijolo burro e reboco.

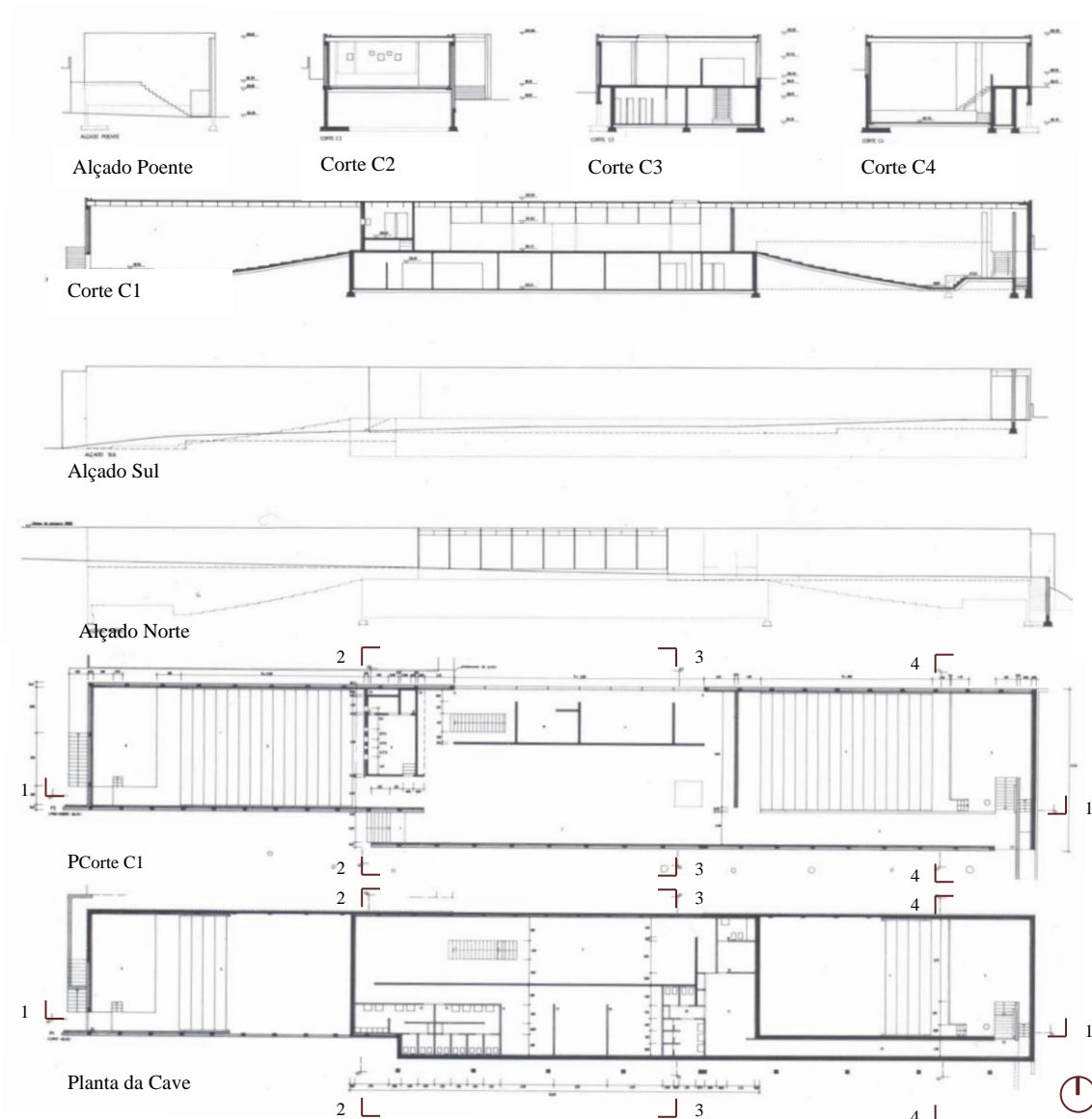


Fig. 8.4 – MOURA, Souto, *Casa das Artes, Centro Cultural SEC (Secretaria de Estado da Cultura)*, Porto, 1981/91. Alçados, Cortes e Plantas. Desenhos sem escala.

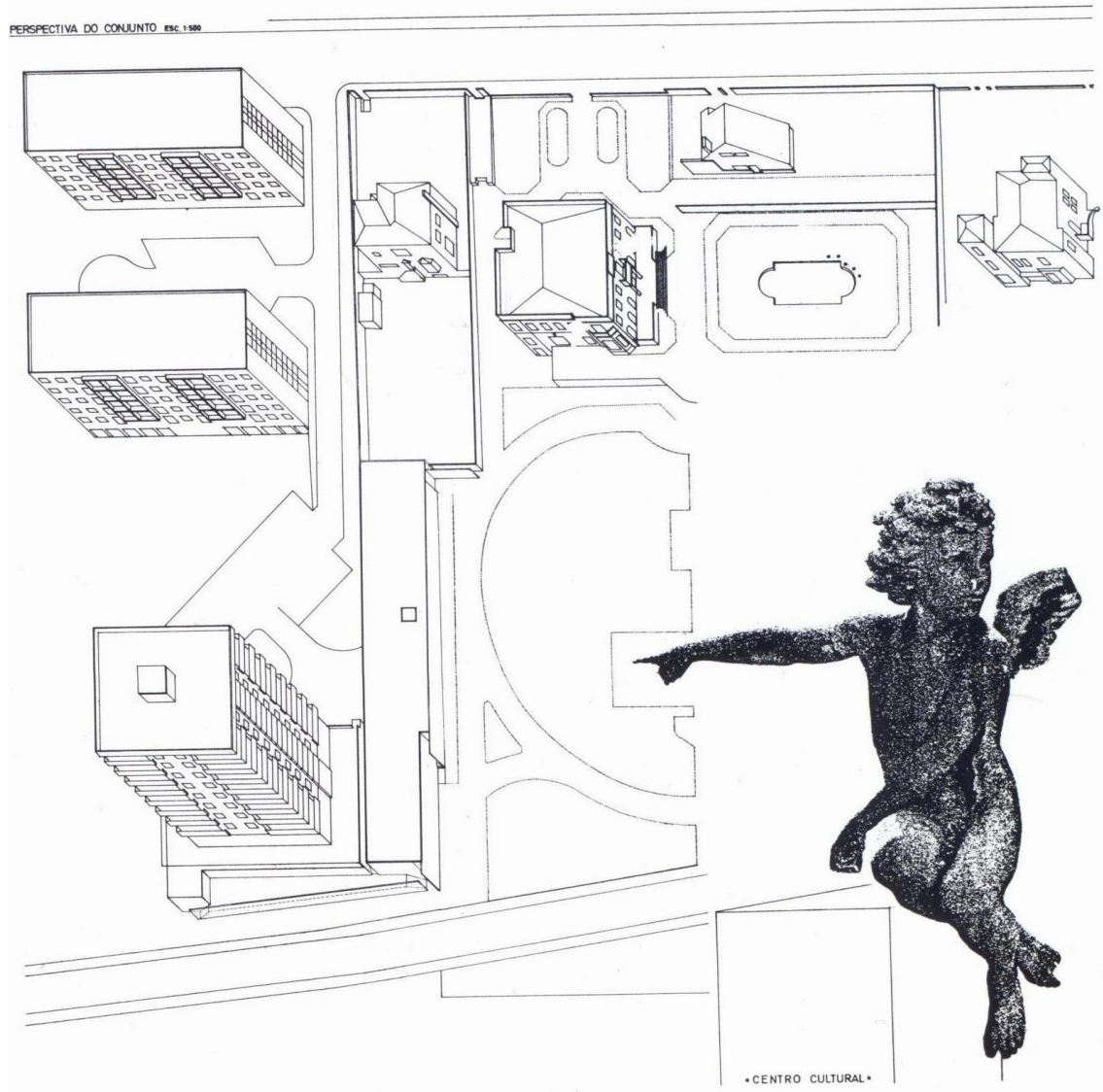


Fig. 8.5 – MOURA, Souto, *Casa das Artes, Centro Cultural SEC (Secretaria de Estado da Cultura)*, Porto, 1981/91. DeFig. 8.40 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa da Quinta do Lago*, Almancil, Algarve, 1984/89.

por la crítica atenta.”⁶ A *Casa das Artes* revela então uma obra introvertida que se ajusta às condicionantes próprias do lugar, que evita o contacto direto com a palacete e o jardim da quinta da Secretaria de Estado da Cultura, e dessa forma parece render uma homenagem a mestre Marques da Silva, autor destes notável conjunto onde atualmente está instalada esta instituição. Do novo edifício apenas temos uma visão neutra dos muros em pedra, que revelam uma expressiva materialidade, mais parecendo muros de cercadura já existentes.

Nesse mesmo ano, graças a este prémio, e também por ser um reconhecido colaborador de Siza, é convidado para professor assistente do curso de arquitetura da

⁶ SIZA, Álvaro, *Secretaria de Estado de Cultura. Centro Cultural en Oporto (1989). Royecto premiado en un Concurso público (1981)*. P Güell, Xavier, *Souto de Moura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1990, p.10.

FAUP (Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto) onde permanece até 1990. Desde essa altura inicia contactos com outras universidades estrangeiras que lhe proporcionaram uma dignificante carreira académica, tendo sido professor convidado na Faculdade de Arquitetura de Paris – Belleville em 1988, nas Escolas de Arquitetura de Harvard e Dublin, em 1989, na ETH de Zurich, 1990-1991 e na Escola de Arquitetura de Lausanne em 1994.

Recordando Carlos Ramos, antigo diretor desta instituição, este defendia que a formação do arquiteto devia ser mais ampla do que apenas saber desenhar⁷, – como o impôs a si próprio ao frequentar algumas cadeiras de outros cursos superiores no final da sua licenciatura, por considerar deficiente o ensino que o formou – essa formação iríamos encontra-la em Souto de Moura, jovem de uma já reconhecida cultura, bem além do âmbito da própria disciplina.

Souto de Moura, tal como Siza, diz-se amante da poesia e da música. Admira Herberto Helder⁸ e diz adorar Miles Davis⁹, facto que por certo contribuiu para uma carreira de êxito como arquiteto e professor.

8.3. Távora e Siza: Duas Figuras Transversais.

De Távora, de quem foi aluno, recolhe uma visão madura e aristocrática da disciplina, uma crítica fina, e a noção da importância da história, dos saberes ocultos da arquitetura

⁷ Carlos Ramos defendendo que a formação de um arquiteto devia ser mais do que saber desenhar e projetar, afixou na porta da sua sala de aula um excerto da obra de Vitruvius, (arquiteto romano do século I responsável pelo tratado *De Architectura*) onde se lia: “Para se conseguir ser um bom arquitecto é necessário ter talento e interesse pelo estudo, já que nem o talento sem o estudo, nem o estudo sem talento podem formar um bom arquitecto. O futuro arquitecto deve estudar gramática, desenvolver a técnica de desenho, estudar geometria, instruir-se em aritmética e ser versado em história. Saber ouvir os filósofos com aproveitamento, ter conhecimentos de música, não ignorar a medicina, conseguir unir os conhecimentos do direito aos da astrologia e da astronomia.”, in Vitruvius, *Tratado de Architectura*, tradução do latim por M. Justino Maciel, IST Press, Lisboa, 2006.

⁸ Herberto Helder de Oliveira (1930 - 2015), nascido em Cascais, foi considerado o "maior poeta português da segunda metade do século XX" segundo Citi.pt. O poeta frequentou a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Entre outras atividades conta-se a de escritor, jornalista, tradutor, bibliotecário, apresentador da rádio. Em 1994 foi galardoado com o *Prémio Pessoa* que recusou. Essa recusa vem na linha de uma coerência e aura de mistério que criou em torno da sua pessoa, tendo recusado todos os prémios, homenagens ou condecorações, negando entrevistas e deixar-se fotografar.

⁹ Miles Dewey Davis Jr (1926 – 1991), músico norte-americano, considerado um dos mais influentes músicos do século XX, foi trompetista, compositor e líder de várias formações de banda de jazz. Como trompetista de jazz, ombreou com nomes como Louis Armstrong, e Dizzy Gillespie, tendo-se immortalizado com trabalho do álbum *Kind of Blue*, o álbum de jazz mais vendido na história.



Fig. 8.6 – Souto Moura, Conferência "Projetos Recentes", Casa das Artes, Porto, 28 de Fevereiro de 2014. À esquerda, Eduardo Souto de Moura, à direita a arquiteta Fátima Fernandes, diretora do curso de arquitetura da ESAP (Escola Superior Artística do Porto).

vernacular, a capacidade de racionalizar os projetos e uma tendente vocação modernista, sem ignorar a tradição.

De Siza, de quem nunca foi aluno, mas colaborador, recolhe a noção da importância do contexto, a sensibilidade aos sítios, a noção de integração com a envolvente, o rigor técnico e a capacidade poética de, por vezes subtilmente, fazer ressaltar através do detalhe, os aspetos mais “metafísicos” do projeto. Na atenção e no rigor que põe em tudo o que faz, particularmente visível na pormenorização das suas obras, mostra-se perfeccionista e como o ouvimos dizer recentemente na conferência da *Casa das Artes*¹⁰, parece “*conviver mal com o erro*”. Certo das suas convicções, intransigentemente rigoroso consigo e com o seu trabalho, Souto de Moura diz: - “*não sou um arquitecto que altere pelo mero gosto de alterar, ou por estar na moda.*”¹¹ A moda não é coisa que enjeite, mas vê-a com sentido crítico, e dela por vezes retira o que mais lhe convém, como diz: - “*Sou sensível à moda a que eu adiro e que gosto. Acho um fenómeno salutar.*”¹²

Com Siza, mantém uma longa relação de amizade e trabalho, tendo participado em vários projetos, como no dos conteúdos do *Pavilhão de Portugal da “Expo 98”*, no projeto de interiores dos *Armazéns do Chiado*, no *Metro do Porto*, no *metro de Nápoles*,

¹⁰ Casa das Artes, Conferência "Projetos Recentes", promovida pela Direção do Curso de Arquitetura da ESAP/Escola Superior Artística do Porto, em parceria com a DRCN/Direção Regional de Cultura Norte. Porto, 28 de Fevereiro de 2014.

¹¹ Entrevista a Souto Moura, *Jornal SOL, Op. Cit.*, p 11.

¹² LOPES, Carlos Nuno Lacerda, *Arquitectura e Modos de Habitar I Eduardo Souto Moura, Op. Cit.*, p.87.



Fig. 8.7 – VIEIRA, Siza; MOURA, Souto, *Pavilhão de Portugal da "Expo Hannover"*, Hannover, 2000.



Fig. 8.8 – VIEIRA, Siza; MOURA, Souto, *Serpentine Gallery of London*, Londres, 2005.

no *Pavilhão de Portugal da "Expo Hannover"*, na reformulação do desenho da *Rotunda da Boavista* no Porto, ou ainda mais recentemente, em 2005, no projeto para a *Serpentine Gallery of London*.

8.4. A influência de Mies van der Rohe

Terminado o curso de arquitetura, Eduardo Souto de Moura, desde cedo adotou uma linguagem próxima de Mies Van der Rohe, seguramente pela admiração que sentia por este mestre da arquitetura do século XX. A este respeito, já várias vezes interrogado, não nega que Mies o *"influenciou muito no princípio e continua a influenciar agora, mas não sob o ponto de vista figurativo, a imagem do Mies interessa-me menos, porque é muito depurada, muito existencial e muito abstrata."*¹³ Admitimos que muito embora essa admiração pela obra de Mies se tenha mantido imaculada, mais pela reflexão que dela faz – sobretudo ao nível do detalhe – do que pela imagem, que menos lhe interessa, possa também representar, em parte, um certo respeito e distanciamento tático em relação à obra de Siza. Vontade que *"reprime"* como de certo modo o diz: - *"Aprendi com o seu carácter a forma de resolver os problemas, de construir o projecto, uma aprendizagem lenta da realidade e da sua história, as soluções definitivas por pudor*

¹³ Revista, *Traço*, Arquitectura + Design #12, suplemento do Jornal Construir nº 163, Lisboa, Dezembro de 2009, p. 37.



Fig. 8.9 – MOURA, Souto, *Casa I em Miramar*, Vila Nova de Gaia, (1987-1991).

nunca as utilizei.”¹⁴ Talvez mais a forma do que o conceito, pois a sua obra reflete muito do que aprendeu com o seu mestre. Notamo-lo sobretudo no rigor técnico, na emoção e carga poética que perpassam a sua obra. Processo que desde início conscientemente autonomizou, graças ao voluntarismo de uma notável inteligência e serena maturidade.

Na primeira fase da sua carreira, assumidamente Miesiana, enquadra uma vasta produção de habitações unifamiliares, muito querida e apreciada pelos seus clientes, e incontornável referencia para alunos e arquitetos. Por vezes a sua arquitetura é copiada de forma acrítica, tendo-se criado um “*processo de disseminação e de vulgarização de um desenho que as inúmeras cidades foram integrando mimeticamente.*”¹⁵ Como já o disse várias vezes, a última na *Casa das Artes* em 2014, “*este processo muitas vezes o deixou perplexo e por vezes lhe apeteceu ir a certas obras corrigir os erros que outros cometeram e que ainda comentem na semelhança que propõem e que não terão compreendido o desenho, a proporção, o que justificou esta ou aquela opção, não apenas a forma que no final é o que menos lhe (e nos) interessa.*”¹⁶

Com especial aptidão, Souto de Moura explora a expressão própria dos materiais e com grande rigor leva o detalhe construtivo a uma quase saturação. Como dizia Mies

¹⁴ MOURA, Souto, *Uma autobiografia pouco científica*, in BANDEIRA, Pedro; TAVARES, André (coord.), *Eduardo Souto de Moura Atlas de Parede Imagens de Método*, Op. Cit., p.143.

¹⁵ LOPES, Carlos Nuno Lacerda, *Arquitectura e Modos de Habitar I Eduardo Souto Moura*, Op. Cit., p.11.

¹⁶ *Ibidem*.

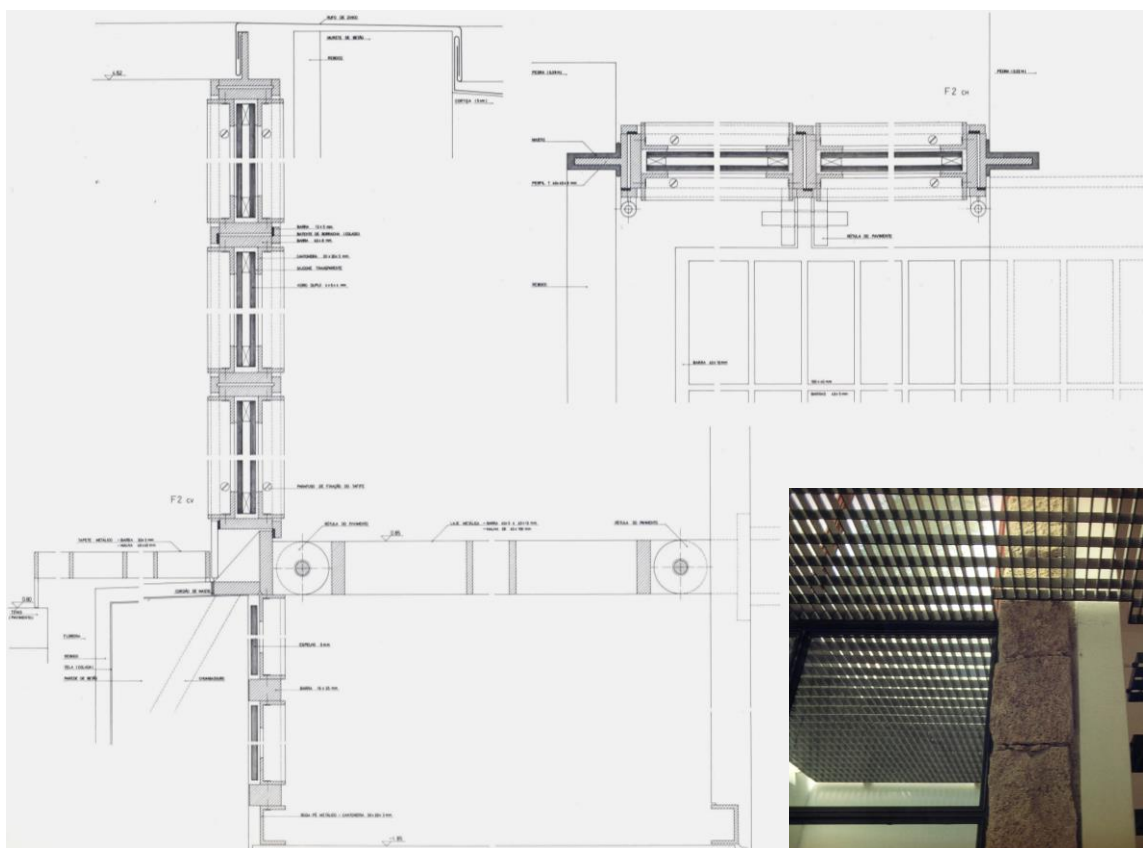


Fig. 8.10 – MOURA, Souto, *Anexos de uma habitação na Rua da Vilarinha, Porto*, (1986-1988). Desenho de detalhes construtivos, sem escala.

Fig. 8.11 – MOURA Corte C1

van der Rohe, “*Deus está no Detalhe*” e Souto de Moura, nas suas obras, parece igualmente querer fazer valer essa condição quase metafísica do projeto. Falamos de uma atitude poética que abarca todas as escalas e que refinadamente Souto Moura exprime a partir do desenho de detalhe. E se como disse Siza Vieira à revista *A Razão* em 1990: - “*Um poema é um relógio.*”¹⁷ Se o não segredou ao seu amigo Eduardo, então este depressa o apreendeu. Os detalhes de Eduardo revelam pois essa exigência e sentido poético, que em certa medida fazem lembrar o rigor e delicadeza dessa arte helvética, a relojoaria.

Se o estado de “saturação” a que Mies levava as suas construções, quase perturbáveis com a presença humana, “desequilibradora”, como facilmente o defenderíamos na *Casa Farnsworth* (1951) ou no *Pavilhão de Barcelona* (1929), onde este mestre leva ao limite o conceito de diluição dos espaços interiores, contrasta com a atmosfera familiar de *Lafayette Park* (1955 – 1963), em Detroit. Souto de Moura, parece então ter atendido mais particularmente neste último exemplo. Quando nos seus

¹⁷ Revista, *A Razão*, Ano I, nº8, Maio 1990, p.37.

projetos observamos os traçados do grande número de habitações que projetou, presenciamos nessas obras a mesma preocupação com a depuração e diluição dos espaços, sem que contudo na obra final sintamos esse estado de saturação. Dessas composições resultam normalmente equilibradas sínteses, que promovem espaços elegantes e requintados, onde é forte a sensação de acolhimento e conforto. Aliás sobre esta noção da imagem neoplástica da arquitetura de Mies, em que tudo reduz ao essencial, não parece, na opinião de Souto de Moura, corresponder exatamente ao verdadeiro sentir do mestre, pois como diz: - *“Acho que esta história resume bem...No Lake Shore Drive, o Mies tinha um andar dele. O piso todo em vidro, via-se Chicago. E, da casa dele, há fotografias em que ele está sentado. As paredes cheias com quadros do Klee, esculturas de Picasso, livros de Santo Agostinho, discos do Bach, com pouca luz. Por exemplo, ele para ir à biblioteca usava uma pilha, para ver, para ir buscar um livro. Não gostava de muita luz. E, no fundo nunca mudou de casa, nunca foi viver para o Lake Shore Drive. No Lake Shore Drive ou na Farnsworth, por exemplo, como é que se põe um quadro? Só nas costas do armário.*

*É como tudo, as pessoas são contraditórias, e as casas dos arquitectos mais vanguardistas são as que têm a mesma inutilidade.”*¹⁸ Ou então a forma enfática como o diz a António Esposito e Giovanni Leoni: - *“Eu não posso voltar cansado para uma casa que é um cubo de vidro.”*¹⁹

Se a arquitetura de Souto de Moura deve muito a Távora, como a Mies, também o deve a Aldo Rossi - que um dia foi seu professor num Seminário de projeto em Santiago de Compostela - e à sua ideia de arquitetura como a cena de um possível acontecimento.

Agora, que Souto de Moura tem feitos alguns projetos onde adota portas e janelas tradicionais, e até telhados, como na *Reconversão do Convento das Bernardas* (2006-2011), de algum se tem vindo a distanciar, desse ideário Miesiano, cautelosamente... Como diz: - *“O grande entusiasmo que tenho com isso, e que continuo a ter, é ver se descubro mais contradições no Mies. Por exemplo, as pessoas têm a ideia que é um arquitecto muito linear. Ele tem uma obra executada, dolorosa e*

¹⁸ LOPES, Carlos Nuno Lacerda, *Arquitectura e Modos de Habitar I Eduardo Souto Moura, Op. Cit.*, pp.67-68.

ESPOSITO, Antonio, LEONI, Giovanni, *Eduardo Souto Moura*, Pall Mall Press, Setembro de 2013, p. 93. Tradução livre de José Carlos Sousa.

¹⁹ *Ibidem*, p. 90. Tradução livre de José Carlos Sousa.



Fig. 8.12 – ROHE, Mies van der, *Edifício Segaram*, Nova Iorque, 1954/58.



Fig. 8.13 – MOURA, Eduardo Souto, *Edifício do Burgo*, Porto, 1990-2007.



Fig. 8.14 – CALDER, Alexander, *Escultura Flamingo*, Nova Iorque, 1973. Escultura em aço, com dezasseis metros de altura, com vista do *Edifício Seagram*, em fundo.



Fig. 8.15 – SOUSA, Ângelo, *Escultura Burgo*, Porto, 2007. Escultura localizada no *Edifício Burgo*, tem aproximadamente 8 metros de altura e é composta por seis painéis de chapa de ferro com 50mm.

muito contraditória. Ele hesita muito, em toda a vida dele. Estou convencido que tem sempre um problema de ter que decidir entre o classicismo e o neoplasticismo.”²⁰

Apesar de tudo, e embora pareça difícil definir Souto Moura quanto a género ou estilo, percebe-se que por trás de um grande domínio do desenho, de uma cuidada manipulação dos materiais, de uma aguçada sensibilidade para a proporção e medida, está uma mente notável, culta e serena que aponta para uma grande racionalidade e redução de meios que sem dúvida lhe vem de Mies. Essa extraordinária capacidade de tudo reduzir ao essencial e explicar as suas ideias através de um certo minimalismo, se é notória nas muitas vivendas que projetou, não o será menos na invulgar obra do *Edifício Burgo* (1991 – 2007) na Boavista, no Porto, onde apesar das condicionantes urbanísticas, mais uma vez se aproxima de Mies e da visão imagética do *Seagram Building* (1954-1958) de Nova Iorque. Notamo-lo na forma como conjuga um volume

²⁰ LOPES, Carlos Nuno Lacerda, *Arquitectura e Modos de Habitar I Eduardo Souto Moura*, Op. Cit., pp.67.

alto da torre, com um volume baixo horizontal, e recria uma praça onde Ângelo de Sousa²¹ “replica” uma escultura em ferro inspirada no *stable* de Alexander Calder²² para a praça do *Edifício Seagram*.

8.5. A influência de Távora de quem foi Aluno.

Dessa fluidez e preocupação com a natureza, dessa conjugação de diferentes materiais, desde os de maior expressão tecnológica aos de vocação mais tradicional, numa interpretação claramente neomoderna, olha atentamente para a obra de Mies mas não deixa de vista Fernando Távora, quando em subtis evocações usa por exemplo o granito, na sua mais genuína expressão, como material autóctone e “imagem de marca” de muitas das suas construções. Como Távora defendia, promove uma espécie de conciliação entre técnicas e tempos diferentes, entre o erudito e o tradicional, racionalizando os mais antigos saberes da nossa arquitetura vernacular. Assim o fez na sua primeira obra, um *Projeto de Requalificação, de uma Ruína* (1980), no Gerês, um antigo celeiro abandonado, onde recupera e mantém todo o desenvolvimento de todas as paredes existentes. A frente dessa construção, anteriormente aberta e protegida por taipais de madeira, dá lugar a um novo vão envidraçado virado para a paisagem. O telhado que tinha caído dá lugar a uma cobertura plana, visitável, um pequeno terraço. Como o autor diz, “*um telhado para todos. Por dentro foi o que a planta deu (30m2)*.”

Por fora, foi ler Apollinaire: “Preparer au lierre et au temps une ruine plus belle que les autres...””²³ E o tema da construção em pedra associado à técnica do betão e esbeltas caixilharias, volta a repetir-se em muitas outras obras como por exemplo no

²¹ Ângelo César Cardoso de Sousa (1938-2011), nasceu em Maputo, Moçambique, foi escultor, pintor, e desenhador. Licenciado em pintura na ESBAP (Escola Superior de Belas Artes do Porto) onde veio a integrar o corpo docente em 1963. Entre 1967 e 68 foi bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian e do *British Council*, frequentando em Londres a *Slade School of Art* e a *Saint Martin's School of Fine Art*. Além da sua produção artística, o seu nome ficou derradeiramente ligado ao grupo de Armando Alves, Jorge Pinheiro e José Rodrigues, conhecido por o grupo de *Os Quatro Vintes*, pelo facto de todos os elementos do grupo, no fim da licenciatura, terem alcançado a classificação máxima de 20 valores. Na pintura é facilmente associado a Mondrian apesar de sempre se ter declarado influenciado pelo *Expressionismo*, embora essas designações nunca foram para si uma preocupação. Em 1964 junto com estes e outros artistas, arquitetos e intelectuais da cidade do Porto fundam a conhecida cooperativa Artística Árvore, que está na génese da ESAP (Escola Superior Artística do Porto).

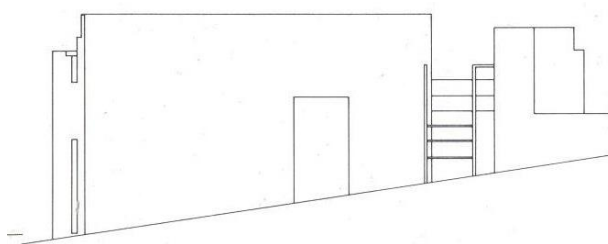
²² Alexander Calder (1898-1976), foi um escultor e pintor Norte-Americano, considerado um dos maiores escultores modernos, famoso pelas seus *móviles* e *stables*, de que destacamos o *stable Flamingo* ou *Calder Red*, situado na Federal Plaza, pintado de vermelho para se destacar dos edifícios escuros da envolvente, designadamente o edifício *Seagram* de Ludwig Mies van der Rohe.

²³ TRIGUEIROS, Luiz, Eduardo Souto Moura, Editorial Blau, Lisboa, 1994, p. 37.

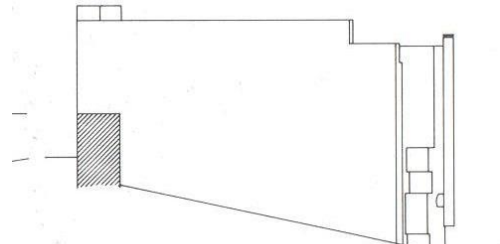


Fig. 8.16 – MOURA, Eduardo Souto, *Requalificação de uma ruína*, Gerês, 1980. Construção primitiva.

Fig. 8.17 – MOURA, Eduardo Souto, *Requalificação de uma ruína*, Gerês, 1980.



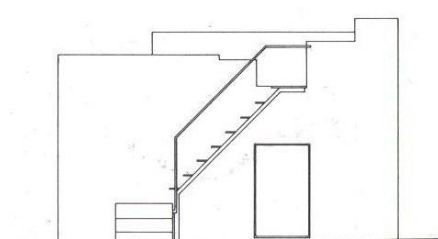
Alçado Nascente



Alçado Norte



Alçado Poente



Alçado Sul

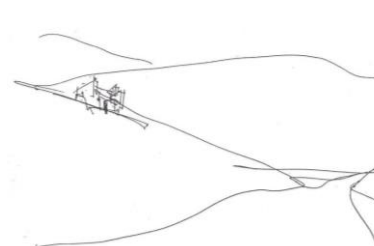
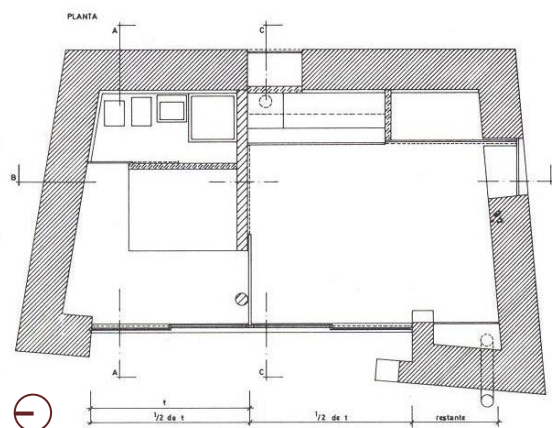
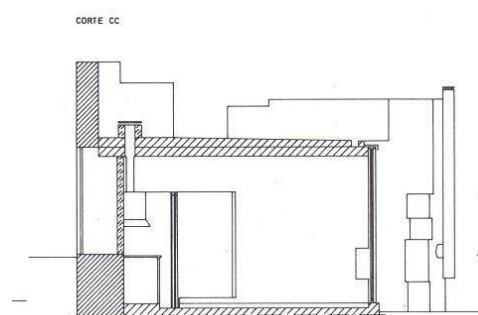
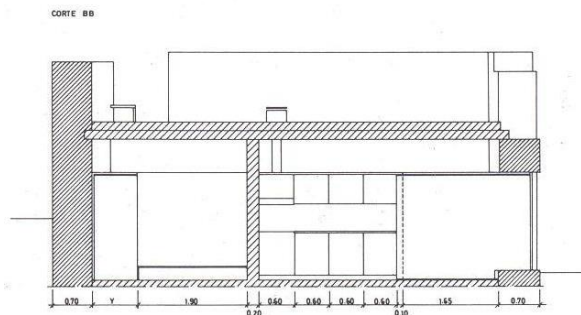


Fig. 8.18 – MOURA, Eduardo Souto, *Requalificação de uma ruína*, Gerês, 1980. Esboço do autor do projeto. Plantas, Cortes e Alçados. Desenhos sem escala.

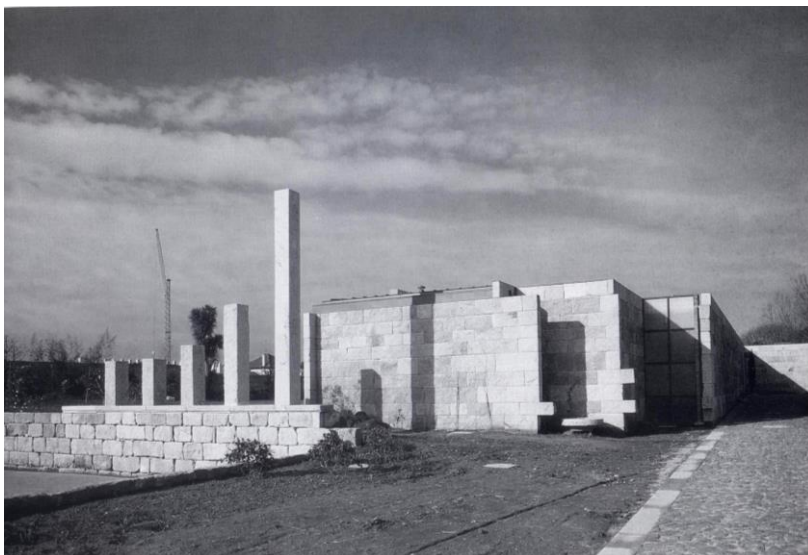


Fig. 8.19 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa 2 em Nevogilde*, Porto, 1983/88.



Fig. 8.20 – MOURA, Eduardo Souto, *Anexos de uma Habitação na rua da Vilarinha*, Porto, 1986/88.

Mercado Municipal de Braga (1980-1984), na *Casa das Artes* (1981-1991), no Porto, na *Casa 2 em Nevogilde* (1983-1988), no Porto, nos *Anexos de uma habitação na Rua da Vilarinha*²⁴ (1986-1988), no Porto, na *Casa 1 em Miramar* (1987-1991), *Casa da Avenida da Boavista* (1987-1994), no Porto, *Casa em Baião* (1990-1993), na *Casa em Moledo do Minho* (1991-1998), em Caminha, nas *Casas Pátio em Matosinhos* (1993-1999), e tantas outras obras, terminando esta longa lista com o magnífico *Estádio de Braga* (2000-2004), todo realizado em betão, mas onde o granito envolta, uma vez mais se agiganta, como da obra fazendo parte, ditando a escala e preparando o sítio, que Souto de Moura procurou.

²⁴ Antiga casa de família do centenário cineasta português Manoel de Oliveira.



Fig. 8.21 – TÁVORA, Fernando, *Restaurante e Posto de Abastecimento de Combustíveis da Sacor*, Seia, 1958/61.

Fig. 8.22 – TÁVORA, Fernando, *Casa em Pardelhas*, Vila Nova de Cerveira, 1994/99.

Quando falamos de Fernando Távora e da influência deste arquiteto na obra de Souto de Moura, também pelo facto de ter várias obras realizadas em granito à vista, não podemos deixar de lembrar, como já o fizemos no capítulo VI, um ou outro exemplo em que Távora assume este material, o granito, em quase toda a extensão. São disso exemplo, entre outros, os conhecidos casos da *Casa de férias em Briteiros - Quinta da Cavada* (1989-1990), em Guimarães, da *Casa em Pardelhas* (1994-1999), em Vila Nova de Cerveira, ou até do menos conhecido *Restaurante e Posto de Abastecimento de Combustíveis da Sacor* (1958 – 1961), em Seia. Neste ultimo exemplo Távora inicia “*uma diferente investigação de larga repercussão em obras futuras onde, retomando embora o princípio nórdico da autonomização dos corpos já usado em Ofir, construirá inauguralmente de forma tradicional, em “granito – e que granito!”*”, como comentará a propósito; *será talvez neste trabalho que se inicia, que não sem hesitações, a autonomização do desenho arquitectónico de Távora, dispensado o recurso a referências a ou modelos estrangeiros e retomando criticamente valores da nossa tradição arquitectónica, como factores de qualificação de uma modernidade assumida, neste caso traduzidos no uso de alvenaria de granito e na disciplina que esta impõe ao projeto.*”²⁵ Podemos então dizer que, se Souto Moura se aproxima de Siza por uma certa expressão poética, por uma leitura cuidada dos sítios, pelo rigor interpretativo

²⁵ COELHO, Paulo, Fernando Távora, Quid Novi, Vila do Conde, 2011, pp. 25 – 26.

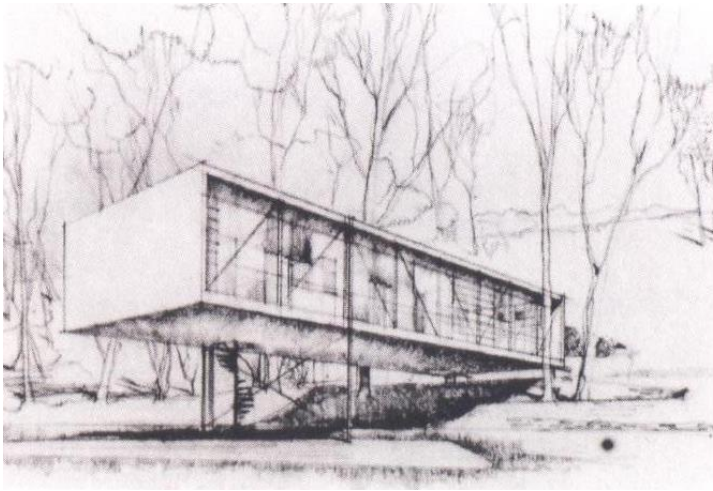


Fig. 8.23 – EAMES, Charles; SAARINEN, Eero, *Study House # 8*, Los Angeles, California, 1945.



Fig. 8.24 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa da Quinta da Marinha*, Cascais, 1994-2000.

e de composição. Aproxima-se também a Fernando Távora, pelo modo como atende no contexto, na história e na manipulação das técnicas vernaculares, por tudo isso e até pela influência que este teve em Siza. Redescobrir Távora, que já o havia encantado enquanto aluno, foi certamente para Souto Moura acrescentar ao rigor técnico de Siza, o rigor concetual e a maturidade profissional de Fernando Távora, recuperando para a sua expressão pessoal os valores da ancestralidade, do domínio, conhecimento e técnicas, na manipulação dos materiais, ainda que sempre interessado nas novas tecnologias,

Souto de Moura recupera revitalizando “o que ainda serve”. Numa relação espaço - temporal constrói ideias de continuidade. Na mesma lógica de continuidade, em *Conversas com estudantes*, procurando esclarecer tendências ou influências mais evidentes diz: - “*Em muitas ocasiões se disse que a influência dos mestres do neo - movimento moderno é muita clara na minha obra; acredito que as influências são sempre conscientes.*”²⁶ Procurando um exemplo disse o seguinte sobre uma moradia que fez para a *Quinta da Marinha* (1994-2000), em Cascais: - “*Uma vez vi um desenho de uma casa de Charles Eames muito semelhante a esta casa de Cascais.*”²⁷ Referia-se naturalmente à *Study House # 8* (1945), em Los Angeles na California. Referindo-se

²⁶ NUFRIO, Ana, Eduardo Souto de Moura, *Conversas com Estudantes*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008, p.15.

²⁷ *Ibidem.*

ainda à sua casa de Cascais, e afirmando esse lado neo-moderno que caracteriza a sua arquitetura diz: - “*Nesta casa não existem janelas propriamente ditas; gosto de brincar com os conceitos de “negativo” e “positivo”, ou “transparente” e o “opaco”*”²⁸.

8.6. Cultura versus Arquitetura

Eduardo retém alguns dos mais marcantes sinais que usa para estabelecer uma relação de familiaridade entre o contexto, a envolvente e os objetos arquitetónicos que propõe. Este processo não significa contudo uma cedência emocional para com os lugares onde edifica, nem uma atitude excessivamente racionalista ou simplesmente minimalista, mas reflete antes uma atitude racional, um processo de ajustamento a um certo classicismo, ao qual muitos de nós ainda pertencemos, como acontece com Távora e de certo modo acontece com Álvaro Siza. “*Sob certos aspectos, este olhar atento para os sinais “fracos” e uma certa economia dos gestos para obter transformações significativas do ambiente, nascem, precisamente, da incapacidade do projeto de controlar a globalidade do real, desilusão duma utopia do moderno que Souto Moura pôde verificar, exatamente durante os processos SAAL do Porto, em que participou ativamente no grupo coordenado por Siza.*”²⁹

Como método, em muitas das obras que veremos, Souto Moura “*parte, antes da transformação concreta do sítio, da realidade, atingindo laboriosamente, com gestos discretos e precisos, e assumindo alguns elementos da linguagem de Mies como modelo a adoptar, os objectivos primários do projecto.*”³⁰

E essa é uma postura metodológica que associada aos naturais condicionalismos do contexto, o impele para uma certa redução ou elementaridade da linguagem que além do que culturalmente pretenda representar, facilmente se adapta aos processos tradicionais da construção civil portuguesa, herdeira de uma racionalidade construtiva e conhecida por um certo empirismo e pragmatismo.

Além de todas as influências, de Miles Davis e Herberto Helder³¹, há outros artistas, como Donald Judd³² e Sol Lewitt³³, de quem herdou a ideia de fazer arquitetura

²⁸ *Ibidem*, p.18.

²⁹ TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto Moura, Op. Cit.*, p. 14.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Herberto Helder. Escritor e poeta português contemporâneo.

³² Donald Judd (1928 – 1994), foi um artista plástico norte – americano, considerado um dos expoentes máximos do Movimento Minimalista. O nome deste movimento deve-se ao filósofo britânico Richard Wollheim, que dedicou grande parte do seu tempo ao estudo da relação entre a mente e as emoções



Fig. 8.25 - LEWITT, Sol, *Complex Forms; 6*, Nova Iorque, 1987. Jardins da Camara Municipal de Nova Iorque. Escultura em alumínio pintado.

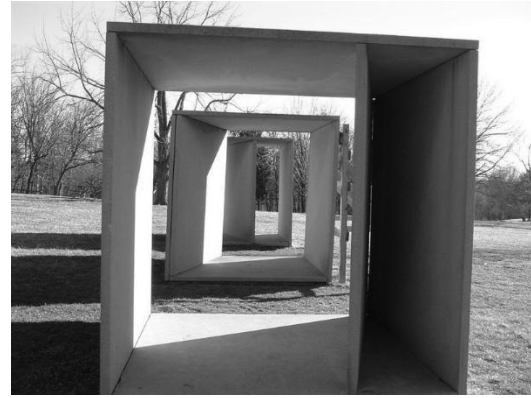


Fig. 8.26 – JUDD, Donald, *Sem título*, St. Louis, Missouri, 1984. Escultura em Laumeier Sculpture Park. Formas geométricas abstratas. Escultura em betão armado.

como um conjunto de elementos geométricos inseridos na paisagem, e entender a topografia como benefício e não como um fator perturbador do projeto. Como são exemplo, *A Casa da Quinta do Lago*, *a Casa de Tavira*, *A Casa da Arrábida*, ou ainda *A Casa das Histórias* em Cascais onde neste caso julgamos ser mais clara a influência de Sol Lewitt e da obra *Complex Forms; 6*.

Para concluir podíamos seguramente dizer, até pelas inúmeras casas que projetou, que Eduardo Souto de Moura mantém em aberto a discussão do “problema da casa portuguesa”, como um tema recorrente mas sempre atual, primeiro abordado por Raul Lino na questão de *A Casa Portuguesa* (1929)³⁴, segundo uma visão estritamente nacionalista e conservadora, depois por Fernando Távora com a publicação do opúsculo *O Problema da Casa Portuguesa* (1947) e a narrativa da “Terceira via,” numa lógica de conciliação temporal, entre a casa moderna e a casa tradicional portuguesa, e por fim Souto de Moura que parece continuar à procura dessa mesma “visão sebastiânica” da “Casa Portuguesa”. Não por ser esse o objetivo, mas porque o tema e a sua escala são os que melhor servem novas experimentações.

Diremos então que Souto Moura é um arquiteto dividido entre o moderno e o clássico. Como já antes o disse da sua infância guarda valiosos ensinamentos de

relacionadas com as artes visuais, e que defendia uma intervenção mínima dos autores. A este movimento ficou ligada a conhecida expressão “menos é mais” de Ad Reinhardt, conhecido escritor e pintor abstrato norte – americano, que muito influenciou o Movimento Minimalista.

³³ Sol Lewitt (1928 – 2007), foi um dos artistas plásticos norte – americanos, que juntamente com Donald Judd, Frank Stella e Robert Smithson, lançaram na década de 60 do século XX um novo conceito artístico que veio a ser designado por minimalismo.

³⁴ *A Casa Portuguesa*, livro editado por Raul Lino onde, segundo o seu entendimento como arquiteto, se apresentam modelos passíveis de uma representação ideal da casa portuguesa.

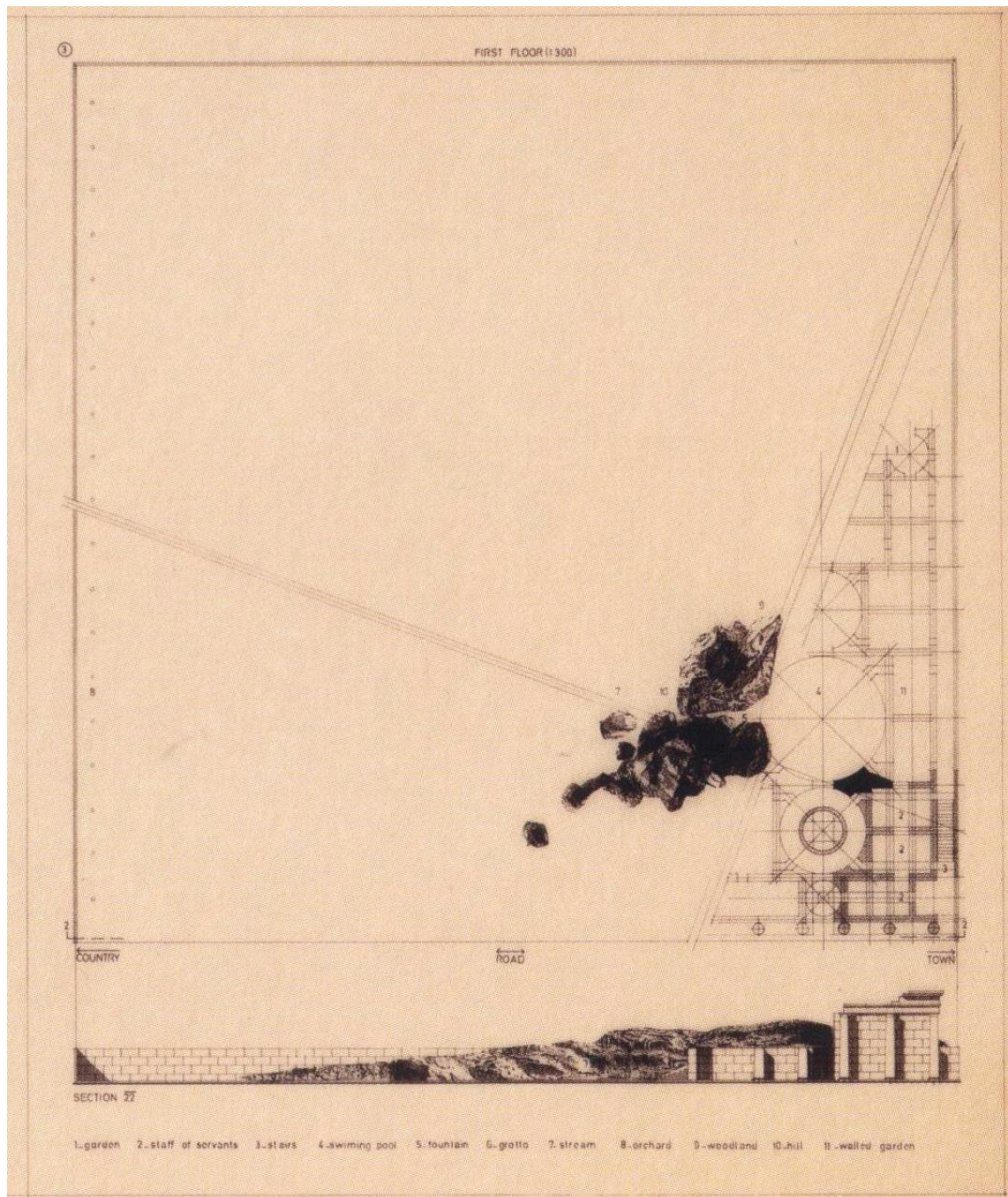


Fig. 8.27 – MOURA, Eduardo Souto, “House for Karl Friedrich Schinkel”, Leça da Palmeira, 1979. Painel de concurso.

um velho professor de música: - “O pai Facciola, que me deu a conhecer a língua, a cultura romana e uma admiração precoce do classicismo do qual nunca me libertei.”³⁵ E disso é exemplo, embora nessa altura ainda aluno, o projeto que apresentou a concurso, *House for Karl Friedrich Schinkel* (1979), ou a decoração e mobiliário de um

³⁵ MOURA, Souto, *Uma autobiografia pouco científica*, in BANDEIRA, Pedro; TAVARES, André (coord.), *Op.Cit.*, p. 143.

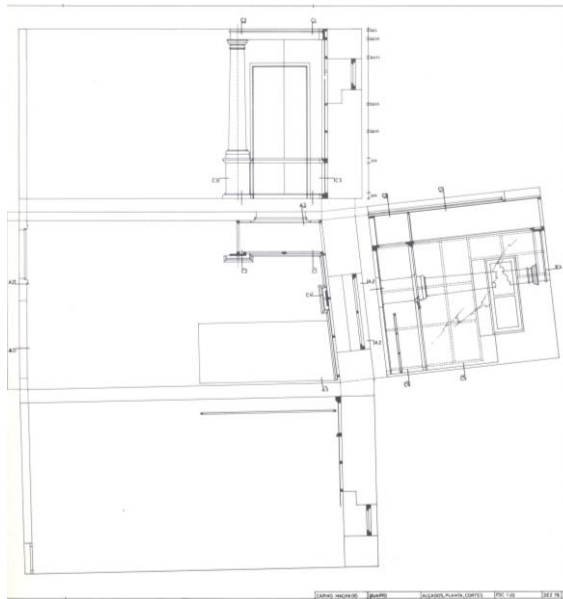


Fig. 8.28 – MOURA, Eduardo Souto, *Decoração e Mobiliário para um Quarto*, Porto, 1979. Planta e Alçados, sem escala. Cama e armário em aglomerado para pintar. Projeto não realizado.

quarto (1979). Projetos onde claramente podemos ler o impacto dessa formação. No primeiro caso a casa para Schinkel, percebe-se já um grande domínio da composição, da geometria, da escala, da proporção, da métrica, da materialidade e da linguagem, que além do teor da proposta, são aspetos disciplinares que o colocam já próximo de Távora, Siza e Mies van der Rohe. Vejamo-lo em alguns exemplos.

8.7. Casa de Nevogilde 2: 1983 – 1988

Localizada numa antiga zona rural da cidade do Porto, hoje a nobre zona ocidental da cidade, obrigou à reconstrução de uma série de muros e à demolição de outros, por força da anexação de vários lotes de terreno.

Foi ainda executada uma considerável movimentação de terras que transformou o local num único sítio, num novo sítio, em que as novas linhas de força resultantes, passam a condicionar a geometria da composição que autodisciplina a implantação e a organização do espaço.

A reinvenção do lugar dá-nos a sensação de que tudo já seria assim, quando é antes resultado de uma conseguida intervenção. Então quando Siza nos lembra que a arquitetura está no sítio, não significa que o sítio se imponha à arquitetura, mas com ela participe na transformação do lugar. São disso os melhores exemplos a Casa de Chá da Boa Nova, a Piscina das Marés de Leça da Palmeira, e a Igreja de Santa Maria de Marco de Canavezes.



Fig. 8.29 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa 2 em Nevogilde*, Porto, 1983/88.

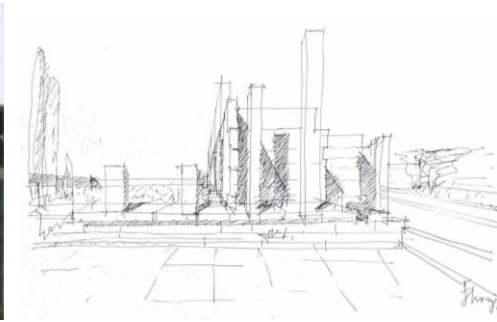


Fig. 8.30 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa 2 em Nevogilde*, Porto, 1983/88.

Fig. 8.31 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa 2 em Nevogilde*, Porto, 1983/88. Esquisso.

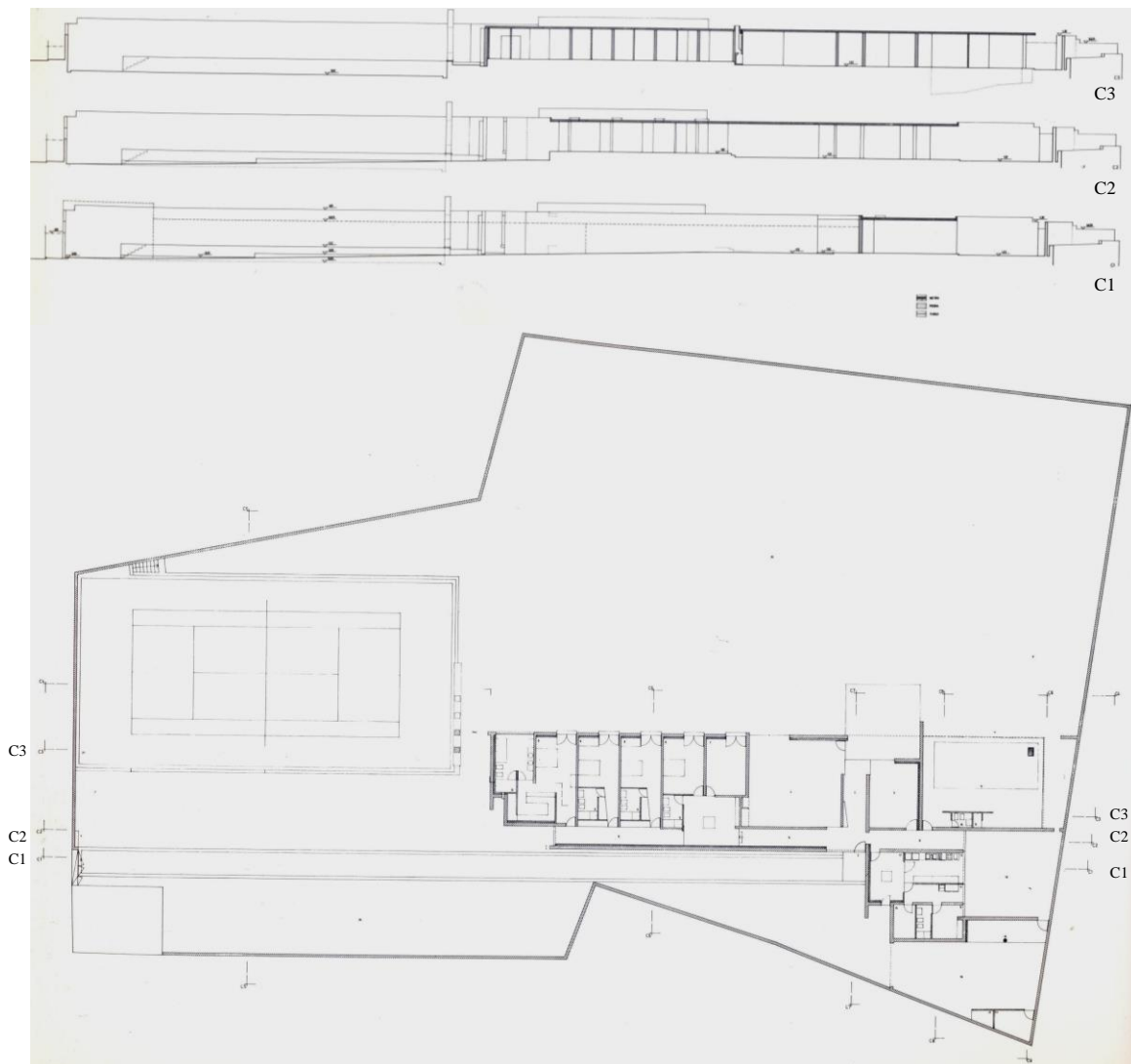


Fig. 8.32 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa 2 em Nevogilde*, Porto, 1983/88. Corte C3, C2, C1 e Planta do Piso Térreo. Fig. 8.51 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Alcanena*, TorrFig. 8.41 – VIEIRA, Siza, *Apartamento J.M. Teixeira*, Póvoa do Varzim, 1982.



Fig. 8.33 – SIZA, Álvaro, *Operação SAAL, S. Victor Porto*, 1974/77.

A planta desta habitação, de geometria bastante regular, configura-se de forma Longilínea ajustando-se em paralelismos e ortogonalidades a alguns dos principais muros em granito, resultantes do processo de emparcelamento dos vários terrenos. Todas as principais dependências da casa se orientam para sul, fachada onde rasga as principais aberturas que se abrem para um generoso relvado. Por contraponto a casa fecha-se completamente a norte, com longilíneas paredes das quais surge apenas a porta que indica a entrada. Toda construída em blocos de granito, a construção evoca uma certa ideia de ruína reconstruída. Esta ideia de ruína, neste caso apenas sugerida, remete-nos para um imaginário já antes explorado na sua primeira obra do Gerês. Esta predisposição para a construção em granito repetir-se-á mais vezes segundo uma certa visão clássica, aparentemente decalcada de antigas ruínas greco romanas. Recorde-se a exemplo, outras ruínas como as que teve a oportunidade de se confrontar, quando do projeto SAAL para o *Bairro de S. Victor* (1974-1975)³⁶, enquanto colaborador de Siza. Esse gosto ou tendência pelo tema da ruína, pelo que ela representa no imaginário coletivo, e pela visão historicista a que Távora sempre aludia, nesta obra, Souto de Moura recria ou insinua mais uma vez essa visão, por vezes romântica a partir do porticado dos quartos da fachada sul, pela construção incompleta das alvenarias, onde algumas pedras ficam suspensas, ou mais efusivamente com a utilização de grandes colunas de granito, que rematam o corte de ténis e criam um contraponto à

³⁶ O *Bairro de S. Victor* (1974-1975) foi uma das mais importantes intervenções do projeto SAAL/Norte, tendo constituído um verdadeiro caso de estudo que possibilitou a Siza Vieira nos anos oitenta o convite para projetar para Haia e Berlim. Além de Siza Vieira, o autor do projeto, faziam parte da brigada técnica Eduardo Souto de Moura, Adalberto Dias, Domingos Tavares, Manuela Sambade, Francisco Guedes, Manuel Borges, Graça Nieto e Paula Cabral.

horizontalidade de toda a construção. Atenda-se ainda na forma cuidada como desenha as caixilharias que imprimem uma serena elegância a todo o conjunto.

8.8. Casa da Quinta do Lago: 1984 – 1989

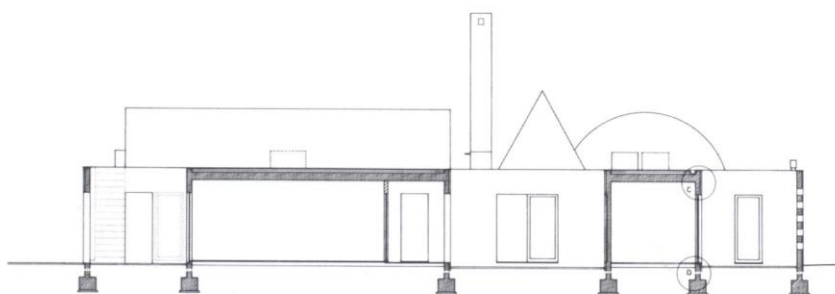
A *Casa da Quinta do Lago*, em Almancil no Algarve, está construída num dos mais luxuosos empreendimentos turísticos da Europa. Com regras muito bem definidas, a implantação da construção não podia exceder mais de 20% de área do lote disponível, teria obrigatoriamente um piso e cor branca.

Segundo nos conta Eduardo Souto de Moura a casa: - “*Surgiu do cruzamento de uma certa arquitectura do Sul, e por estranho que pareça, com algumas casas chinesas. Parte do projecto foi ainda feito em Macau.*”³⁷ Nesta casa, na nossa opinião, cruza ainda várias influências modernistas que vão de Mies van der Rohe, a Le Corbusier. De Mies o racionalismo da planta e o desenho do alçado orientado a Sudeste, de Le Corbusier o tratamento formal das coberturas, que remete para a imagética da *Villa Savoye* (1929) ou da *Unidade de Habitação de Marselha* (1947). Das casas do sul de Portugal, ainda que obrigatório, retém a atmosfera do branco das paredes caiadas e a frescura dos pátios que replica na entrada principal e no pátio de serviço, onde encontramos alegoria à gelosia árabe. Souto Moura não o diz, mas esta obra faz-nos lembrar o conceito de composição naturalista de Cézanne como composição “arquitetónica,” segundo o seu entendimento, e cujo estilo consistia em ver a natureza segundo as suas formas fundamentais, o cilindro, o cone e a esfera. Precisamente o que vamos encontrar na cobertura da casa, como sobre uma “mesa” como o podemos verificar no alçado sudeste. Muitas foram por certo as referências, as memórias, e as imagens, mesmo as mais subliminares, ou não, como aquelas que resultam da composição entre o pilar e a cúpula desta sala. Pilar que não encontramos desenhado nas plantas, nos cortes ou nas axonometrias do projeto, mas que consta das imagens de interior, e que lembra um ático desenhado por Siza, dois anos antes, para o *Apartamento de J. M. Teixeira* em 1982, na Póvoa de Varzim. Neste ático, o pilar interseta de forma excêntrica a cúpula. Na *Casa da Quinta do Lago*, o eixo do pilar é rasante à circunferência da base da cúpula.

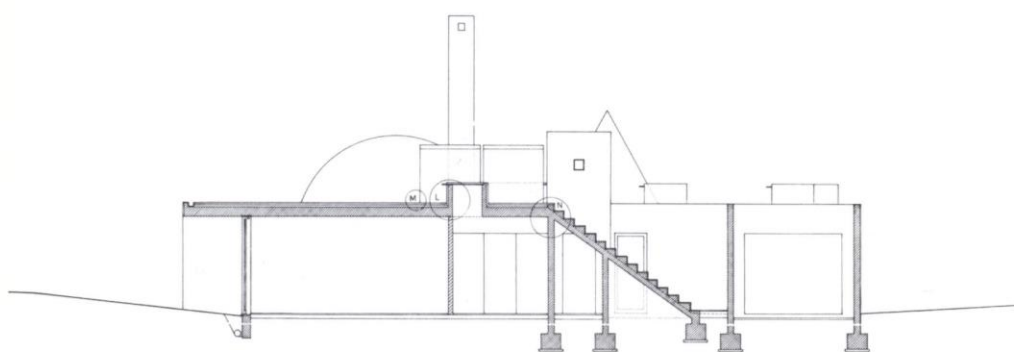
³⁷ MOURA, Eduardo Souto, *Vinte e Duas Casas*, Ordem dos Arquitectos/Conselho Directivo Nacional, Caleidoscópio, 2006, p. 31.



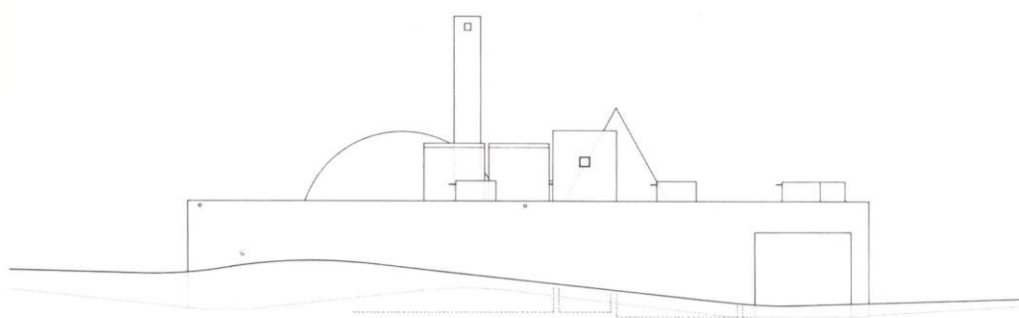
Fig. 8.34 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa da Quinta do Lago*, Almancil, Algarve, 1984/89. Vista da Fachada noroeste. Acesso ao pátio da entrada.



Corte 6



Corte 2

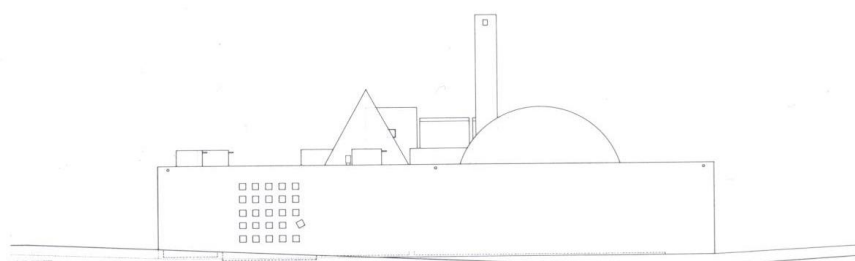


Alçado Nordeste

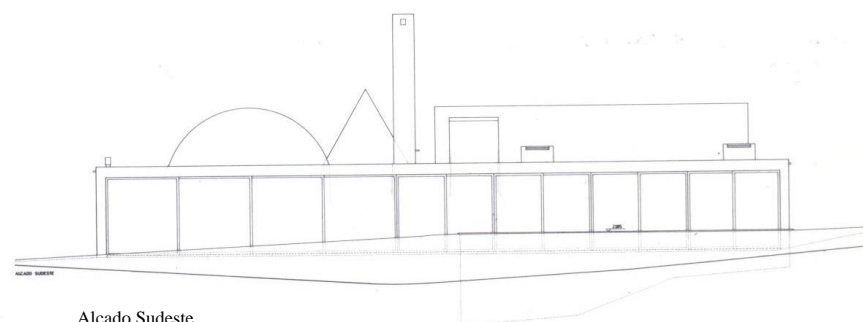
Fig. 8.35 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa da Quinta do Lago*, Almancil, Algarve, 1984/89. Cortes e Alçado. Desenhos sem escala.



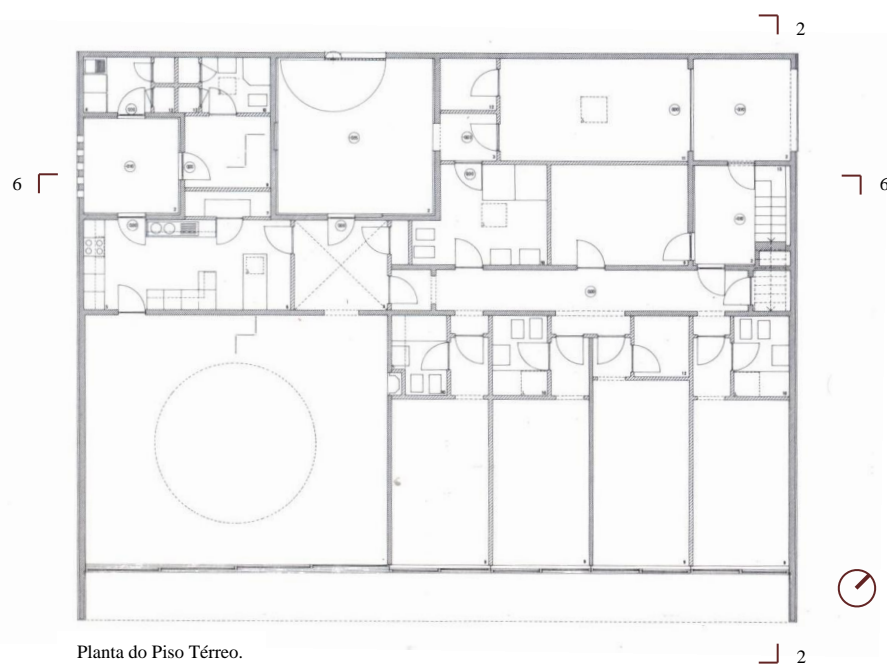
Fig. 8.36 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa da Quinta do Lago*, Almancil, Algarve, 1984/89. Vista da fachada Sudeste.



Alçado Sudoeste



Alçado Sudeste



Planta do Piso Térreo.

Fig. 8.37 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Baião*, Baião, 1990/93. Planta de localização, Alçado.

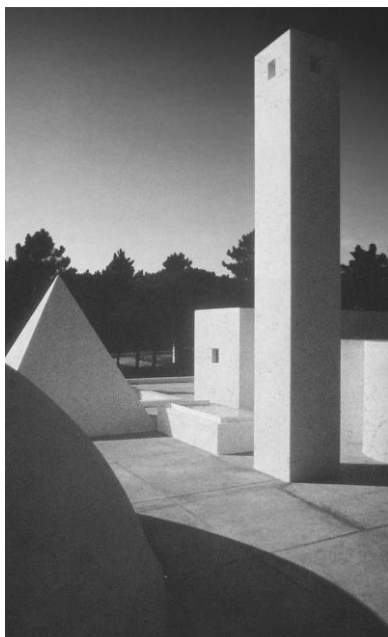


Fig. 8.38 – Le Corbusier, *Villa Savoye*, Poissy, França, 1928.

Fig. 8.39 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa da Quinta do Lago*, Almancil, Algarve, 1984/89.

o pilar é rasante à base da cúpula, e o intersectando o seu eixo com pode ter surgido à posteriori, por questões estruturais, infraestruturais, sobretudo se considerarmos algumas palavras de Souto de Moura, que elucidam sobre estes aspetos mais concetuais da sua obra: - “*O sistema estrutural é normalmente o mesmo: paredes continuas, coberturas e pavimentos feito de betão armado e, quando necessário, um pilar metálico fora do contexto (isso ajuda a definir os espaços).*”³⁸ Esta afirmação lembra-nos por exemplo a *Casa I em Miramar* (1987 – 1991) onde este elemento surge também de forma idêntica, mas com um desenho mais natural.

Então poderíamos concluir dizendo que a casa se abre basicamente a Sul, e se fecha nas outras direções. No seu interior estão já marcados alguns sinais que lembram Loos, como o corredor da ala dos quartos, com pé direito duplo e iluminados superiormente, ou no caso do átrio da entrada, o teto em forma de pirâmide, que pronuncia o que mais tarde, a outra escala, Eduardo virá a fazer na *Casa das Histórias de Paula Rego* (2005-2009), em Cascais. Desta forma podemos sentir o pulsar da obra de Souto de Moura, que não se deixa facilmente aprisionar por estilos ou estéticas, mas é antes resultado de um pensamento e uma permanente experimentação. Como nos diz o autor: “*A utilização de modelos e referências surgiu mais como retificação e confirmação à proposta inicial do que como imagens a perseguir.*”³⁹

³⁸ ESPOSITO, Antonio, LEONI, Giovanni, *Eduardo Souto Moura, Op. Cit.*

p. 93. Tradução livre de José Carlos Sousa.

³⁹ TRIGUEIROS, Luiz, Eduardo Souto Moura, *Op. Cit.*, p. 88.



Fig. 8.40 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa da Quinta do Lago*, Almancil, Algarve, 1984/89.



Fig. 8.42 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa I em Miramar*, Vila Nova de Gaia, 1987/91.



Fig. 8.43 – Igreja em Tavira.



Fig. 8.44 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa da Quinta do Lago*, Porto, 1984/89.

Como um arquiteto não o pode ser sem memória, todas as obras já construídas, as suas, as de outros, de arquitetura ou outras artes, imagens, recordações, impressões, tudo contribui para uma ideia de projeto. Souto de Moura tem essa consciência. Atentamente guarda e regista o que pode e lhe interessa, mesmo que subliminarmente, como nos conta a respeito desta obra: - “*Passados alguns anos encontrei um calendário com uma igreja em Tavira, cujas afinidades eram evidentes. Gostei da coincidência, pois as duas construções distavam apenas quinze quilómetros*”⁴⁰.

Como diz: “*Redesenhamos sempre o nosso passado para o bem e para o mal*”⁴¹

8.9. Casa de Alcanena: 1987 – 1992

Segundo Souto de Moura os primeiros esboços desta casa evocam uma Villa Romana, que viu nos arredores, talvez a *Villa Cardílio*, a cerca de 6 kms, no sítio de Caveira, a

⁴⁰ MOURA, Eduardo Souto, *Vinte e Duas Casas*, *Op. Cit.*, p. 65.

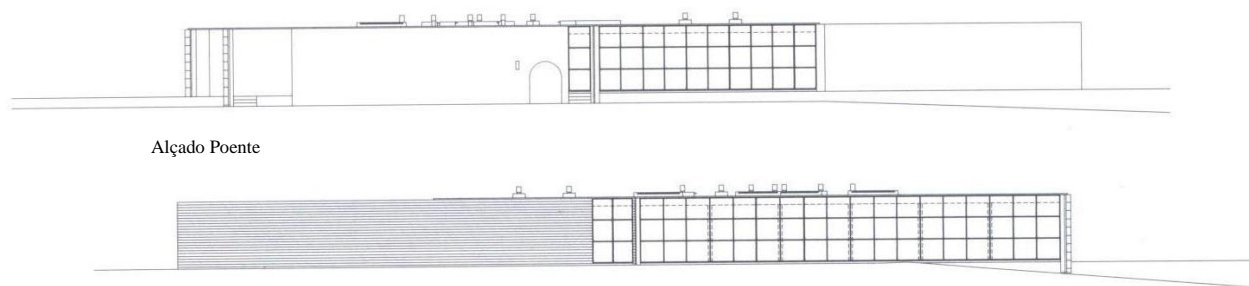
⁴¹ TRIGUEIROS, Luiz, *Op. Cit.*, p. 88.



Fig. 8.45 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Alcanena*, Torres Novas, 1987/92.

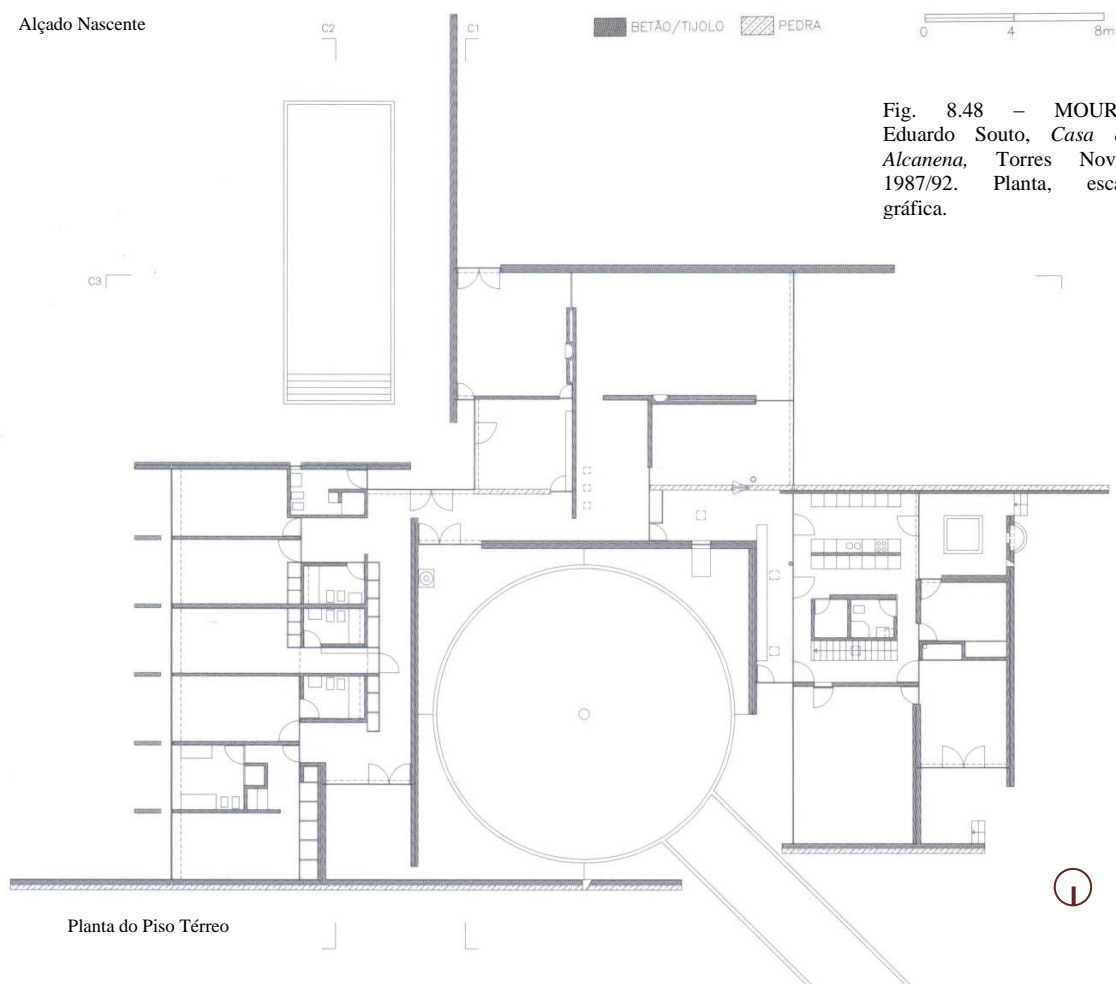
Fig. 8.46 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Alcanena*, Torres Novas, 1987/92. Planta de localização, sem escala.

Fig. 8.47 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Alcanena*, Torres Novas, 1987/92. Alçados, escala gráfica.



Alçado Poente

Alçado Nascente



Planta do Piso Térreo

Fig. 8.48 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Alcanena*, Torres Novas, 1987/92. Planta, escala gráfica.

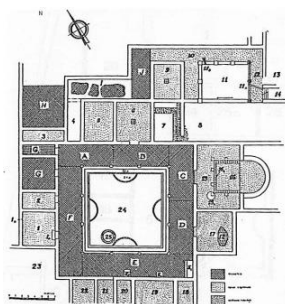
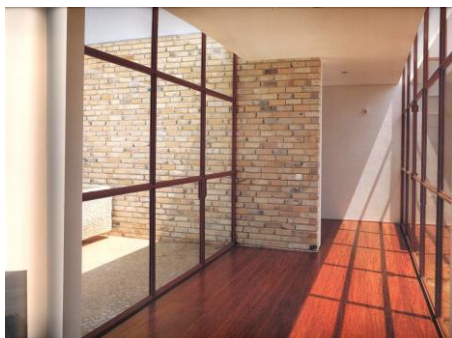


Fig. 8.49 – Villa romana - Villa Cardilio, Torres Novas.

Fig. 8.50 – MOURA, Eduardo Souto, Casa em Alcanena, Torres Novas, 1987/92.

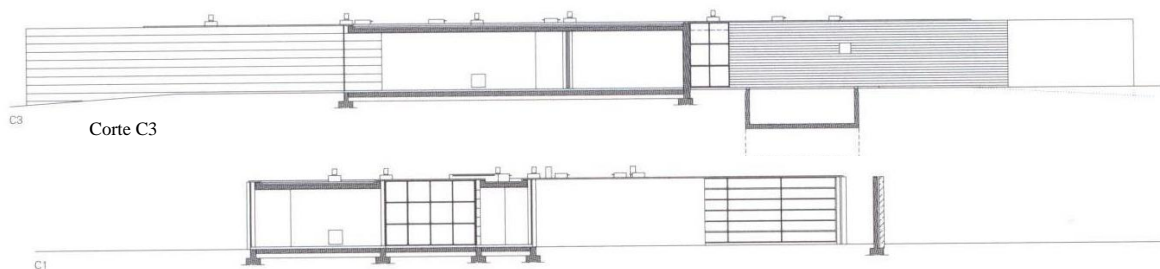


Fig. 8.51 – MOURA, Eduardo Souto, Casa em Alcanena, Torres Novas, 1987/92. Cortes, sem escala.

Sul de Torres Novas, ou mesmo memórias da velha cidade romana de Conimbriga. Dessa primeira imagem ficou apenas o essencial. A construção localiza-se sobre um monte. Toda a casa tem uma geometria regular, clássica, decorrente do traçado da vinha, segundo o seu desenho de malha ortogonal. A implantação, com centro no pátio, roda ”45 graus (como girassol) fixando-se melhor na paisagem,”⁴² e articulando a entrada principal com o caminho da propriedade que rompe por entre o vinhedo rasteiro.

Determinado o conceito de casa – pátio, inspirado numa vila romana, decidida a geometria como regra e estabilizado o programa, chegamos à materialidade. Uma materialidade híbrida mas serena e comprometida com o lugar, uma materialidade que confirma a escala das suas grandes paredes, funde e hierarquiza espaços. Uma materialidade luzente e repousante, sobre a vinha e recortada no azul do céu do sul de Portugal. Para melhor entendermos e ao espírito do seu autor: - “*Entre muros brancos de pedra e de tijolo, fixamos vidros espelhados. Entre muros brancos, de pedra e em tijolo a paisagem subia suavemente em simetria*”⁴³

8.10. Casa de Baião: 1990 – 1993

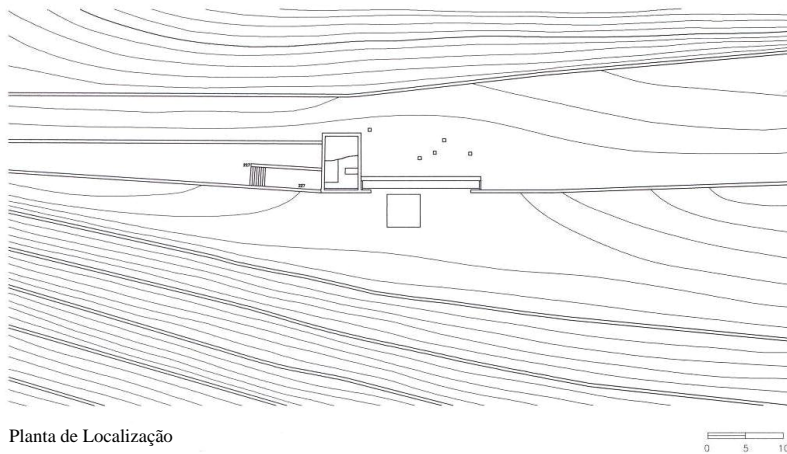
Para esta casa foi estabelecido um programa de casa de férias e fins de semana, de custos controlados, cuja intenção inicial do cliente era recuperar a ruína de uma antiga

⁴² MOURA, Eduardo Souto, *Vinte e Duas Casas*, Op. Cit., p. 37.

⁴³ *Ibidem*.



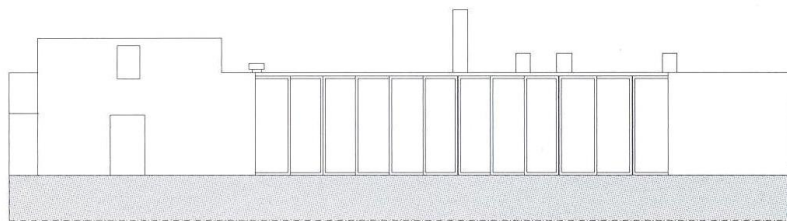
Fig. 8.52 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Baião*, Baião, 1990/93.



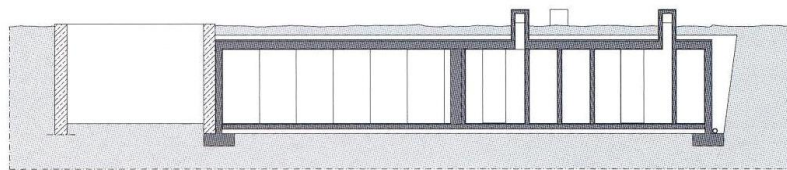
Planta de Localização



Fig. 8.53 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Baião*, Baião, 1990/93. Vista da cobertura.

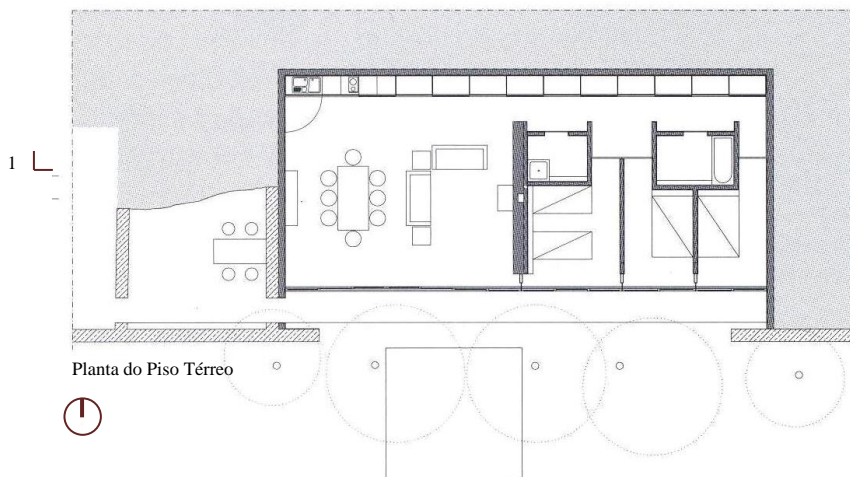


Alçado Sul



Corte C1

C1



Planta do Piso Térreo

Fig. 8.54 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Baião*, Baião, 1990/93. Planta de localização, Alçado Sul, Corte C1, Planta do Piso Térreo. Desenhos sem escala.

casa, de dimensões bastante reduzidas. Ruína que se prolongava num muro de suporte de terras. Após uma primeira reflexão, Souto de Moura facilmente convenceu os proprietários a mudar de estratégia. A ruína da casa propriamente dita, foi consolidada e mantida intacta como uma memória, perpetuando-se no tempo e transformando-se em jardim interior. A casa que o cliente pretendia, resultou então de uma visão radical que o arquiteto contrapropôs, como explica: - “A *casa propriamente dita é uma caixa em betão envolvida por terra, mas aberta para o lado do rio, o Douro. Uma “casa portuguesa” integrada na paisagem, quer dizer, enterrada na paisagem.*”⁴⁴ Sendo o preço, um valor limitado, uma das principais prerrogativas impostas pelo cliente, Souto de Moura deitou mão da produção nacional. De Leiria veio a tijoleira, de Paredes a carpintaria, a pedra do lugar, algumas peças recuperadas das demolições feitas no Barredo, no Porto. *Mesmo assim ainda se conseguiu incluir, caixilharia francesa Technal, telas suíças da Sika, roofmate americano da Dow, rufos e caleiras belgas da Compagnie Royale Asturienne des Mines, pelas sanitárias espanholas da Rocca, torneiras italianas da Mamoli portuguesa, e candeeiros italianos de que não sei o nome.*”⁴⁵

8.11. Casa de Tavira: 1991 – 1996

Sobre esta casa diz-nos Souto de Moura: - “*Iniciei o projeto com a visita às igrejas do Castelo. De imediato encontrei material analógico.*”⁴⁶

Esta casa em Tavira construída depois da sua primeira obra no Algarve, a *Casa da Quinta do Lago*, é um projeto em que pela primeira vez de forma clara explora uma relação volumétrica que foge à lógica neoplástica de inspiração Miesiana que até aí vinha experimentando. Constituída por três principais volumes, zona de estar, quartos, cozinha e serviços, apresenta ainda uma configuração monolítica pontuada por uma expressiva chaminé, um adelgado paralelepípedo que se eleva sobre os restantes volumes. Curiosamente esta chaminé na sua forma abstrata aproxima-se mais das tradicionais chaminés alentejanas do que propriamente da chaminé Algarvia, herdeira de uma cultura árabe, com rendilhados e arabescos, de pequena escala e símbolo de um estrato social. Para além da sua utilidade tinha grande valor estilístico e ornamental.

⁴⁴ MOURA, Eduardo Souto, *Vinte e Duas Casas, Op. Cit.*, p. 61.

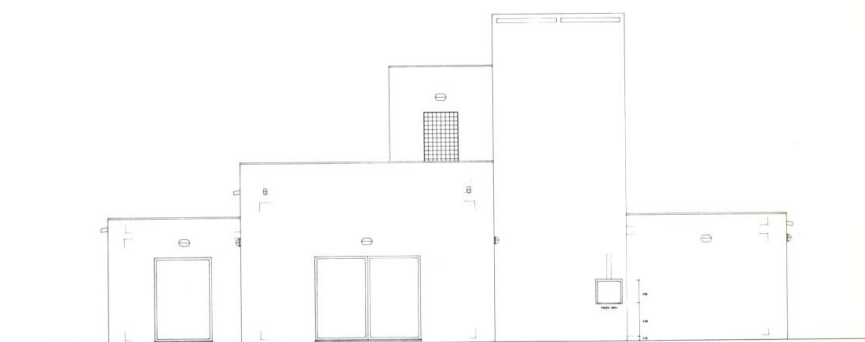
⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 65.



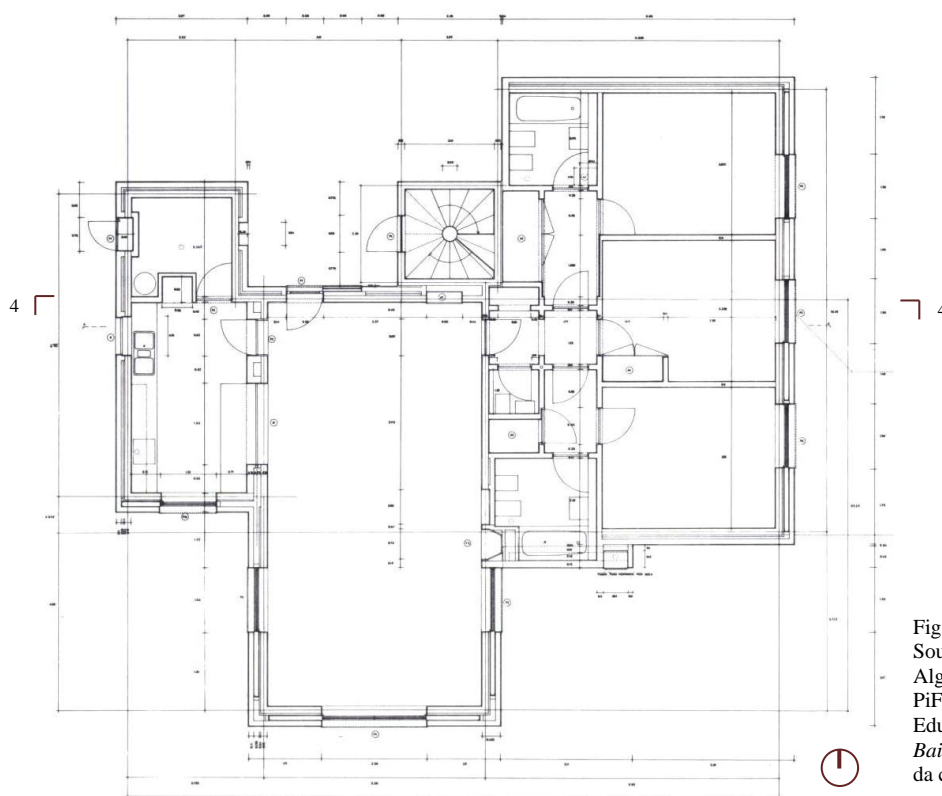
Fig. 8.55 – Chaminé típica Algarvia.

Fig. 8.56 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa de Tavira*, Algarve, 1991/96.



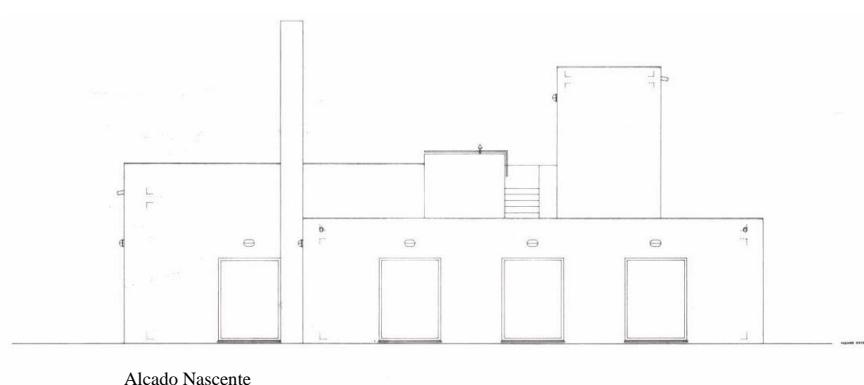
Alçado Sul.

Fig. 8.57 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa de Tavira*, Algarve, 1991/96. Alçado Sul, desenho sem escala.

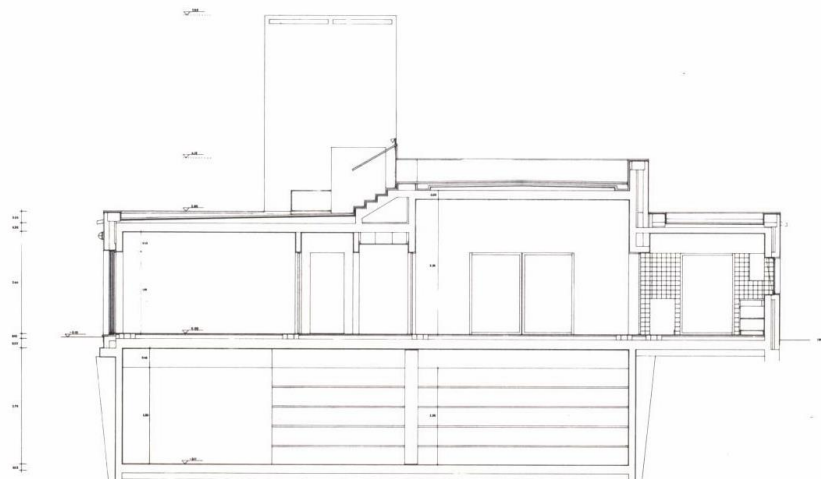


Planta do Piso Térreo

Fig. 8.58 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa de Tavira*, Algarve, 1991/96. Planta do Pi
Fig. 8.53 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Baião*, Baião, 1990/93. Vista da cobertura.



Alçado Nascente



Corte 4

Fig. 8.59 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa de Tavira*, Algarve, 1991/96. Alçado Nascente, Corte 4. Desenhos sem escala.

A Souto de Moura, nesta sua primeira grande aventura pelo “mundo das formas”, não será por certo alheia a imagem da casa algarvia, de feição austera e alva, com pequenos pátios e aprazíveis terraços nas coberturas.

Nesta obra religa a história, conciliou os saberes, a casa agradou: - “*Foi a primeira vez que usei vários volumes para cumprir as funções específicas de um programa, foi a primeira vez que abri portas e janelas numa construção. Foi penoso. Pode parecer a coisa mais banal do mundo, mas abrir um buraco, uma porta ou janela numa parede é pior que escrever um texto. Consegui encontrar uma regra. [...] Gostei, fiquei entusiasmado, perdi o medo e penso repeti-la na Serra da Arrábida.*”⁴⁷

8.12. Casa em Moledo do Minho: 1991 – 1998

Esta casa em Moledo do Minho replica muitos dos aspetos enunciados na casa de Baião, mas há pequenas subtilezas de composição que a distinguem. Podíamos dizer que se trata de duas casas gémeas e só pequenos traços, e quem os saiba distinguir, fazem a

⁴⁷ *Ibidem*, p. 65.



Fig. 8.60 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Moledo do Minho*, Caminha, 1991/98. Vista do lado Oeste.

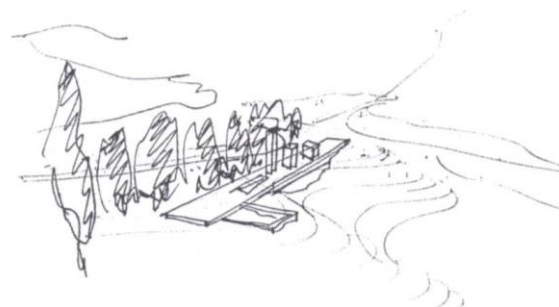


Fig. 8.61 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Moledo do Minho*, Caminha, 1991/98. Esquisso.

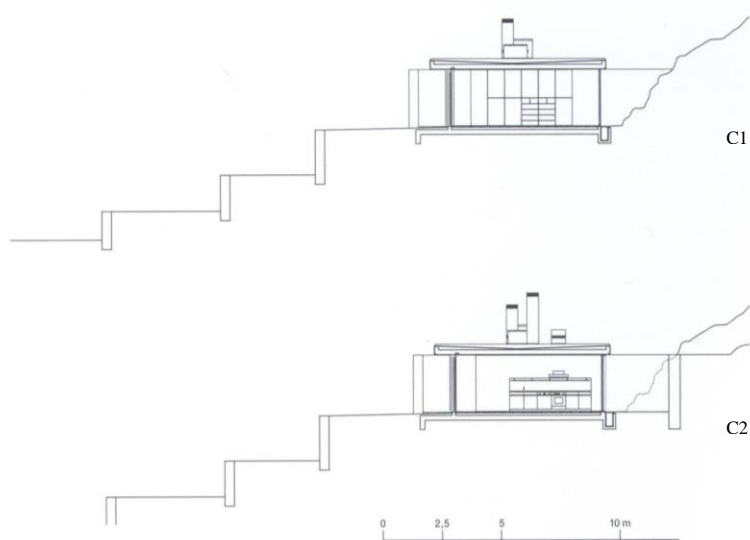


Fig. 8.62 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Moledo do Minho*, Caminha, 1991/98. Corte C1 e C2. Escala gráfica.

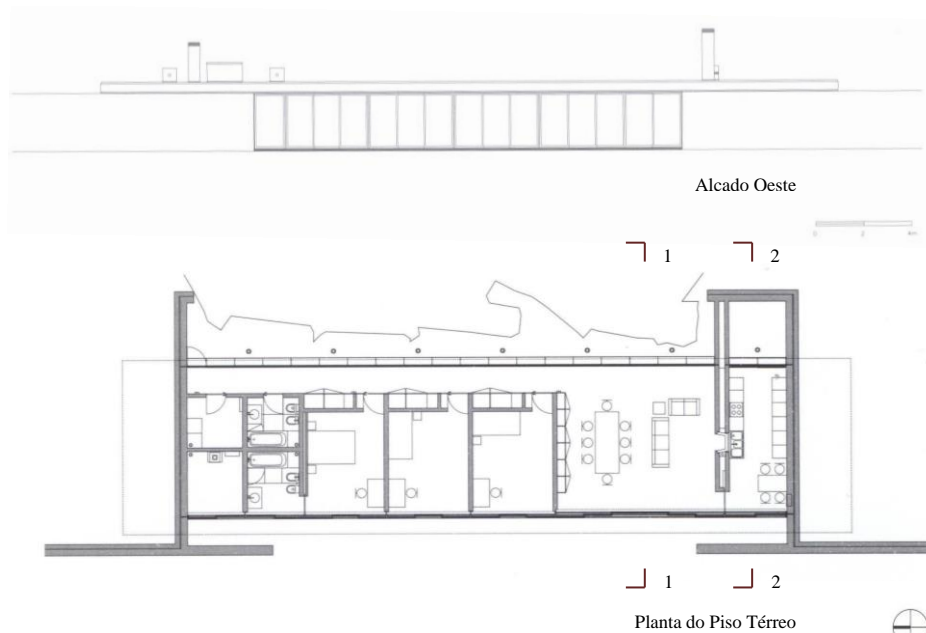


Fig. 8.63 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Moledo do Minho*, Caminha, 1991/98. Alçado Oeste, Planta do Piso Térreo. Escala gráfica.



Fig. 8.64 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Moledo do Minho*, Caminha, 1991/98. Vista do interior do quarto, com a vista do monte em fundo.

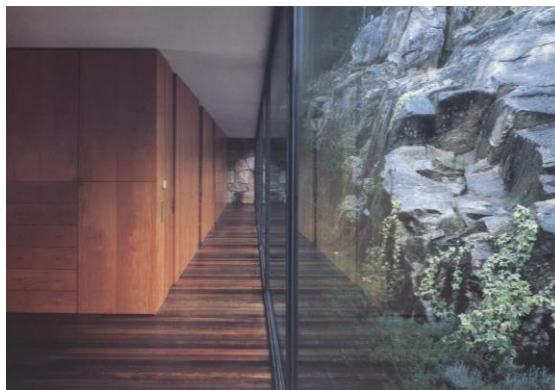


Fig. 8.65 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Moledo do Minho*, Caminha, 1991/98. Corredor entre o rochedo granítico no exterior e a zona de quartos.

diferença. Se em Baião tínhamos uma casa enterrada, com uma só fachada em pedra, aberta para a paisagem e para o rio, em Caminha, a casa não está enterrada embora pareça igual em muitos aspetos. Em Baião a cobertura é ajardinada e está oculta pela caixilharia de alumínio; em Moledo a cobertura é integralmente assumida como uma laje de betão à vista, e as caixilharias são em madeira; em Baião, a casa abre-se apenas para um lado, para a paisagem e para o rio, em Moledo abre-se para lados diametralmente opostos, para o mar e para a montanha; em Baião, o muro de granito da fachada é uma pré-existência, em Moledo o muro de granito da fachada resulta da manipulação do terreno. Entre semelhanças e diferenças, subtilezas e evidências, por tudo isso, como diz o seu autor, ao longo de sete anos a casa se foi “*autonomizando, passando de redesenho a desenho específico para o lugar [...] que fomos descobrindo e alterando.*”⁴⁸

8.13. Casa na Serra da Arrábida: 1994 – 2002

“A simplificação, ou redução de estratégia, é uma das habilidades mais admiradas na obra do arquitecto S. Moura”⁴⁹

Esta obra foi contudo bem mais difícil, atendendo no ponto de vista da definição da estratégia, quer pela localização, quer pela relação com a topografia, quer pela aprovação e relação com o cliente, sobretudo se atendermos no tempo que demorou a construir, cerca de oito anos. Contudo, como sempre faz com todas as dificuldades, procurou dominar situações programáticas e funcionais criando um jogo volumétrico

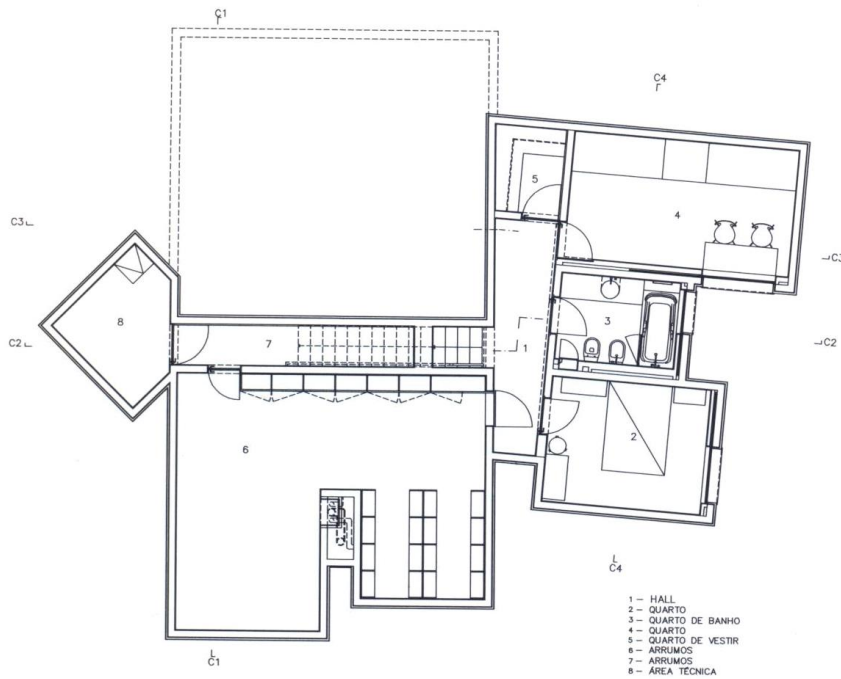
⁴⁸ *Ibidem*, p. 69.

⁴⁹ Eduardo Souto Moura, Editor Paco Asencio, p 54

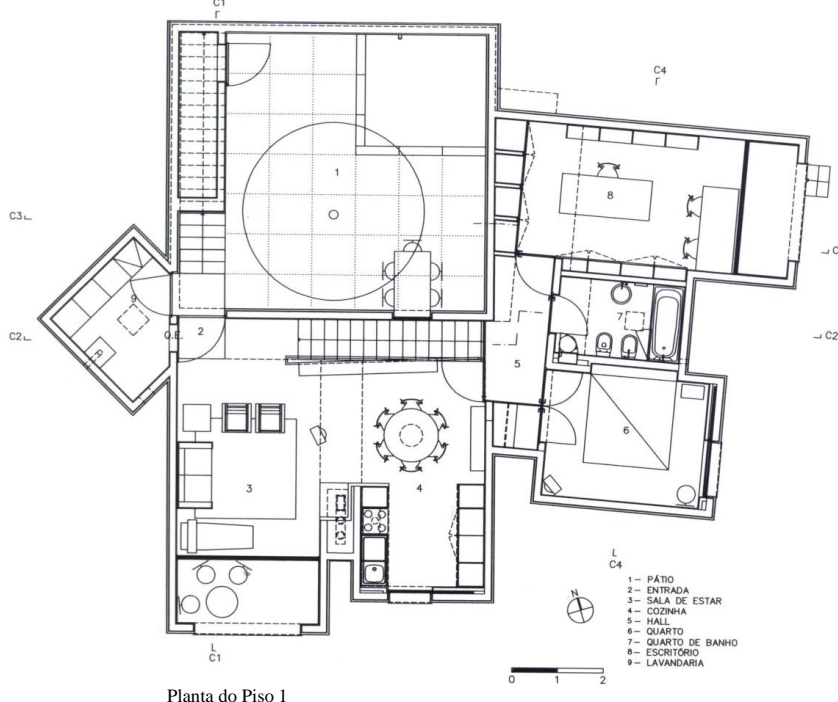


Fig. 8.66 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa na Serra da Arrábida*, Setúbal, 1994/2002. Vista do pátio de entrada no Piso 1.

Fig. 8.67 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa na Serra da Arrábida*, Setúbal, 1994/2002. Vista sudeste.



Planta do Piso Térreo



Planta do Piso 1

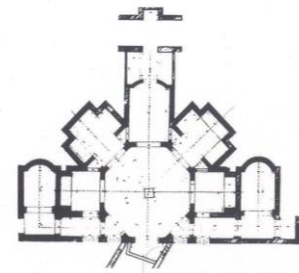


Fig. 8.68 – Planta da *Domus Aurea*.

Fig. 8.69 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa na Serra da Arrábida*, Setúbal, 1994/2002. Planta do Piso Térreo, Planta do Piso 1. Desenho Planta de Localização Alçado Sul

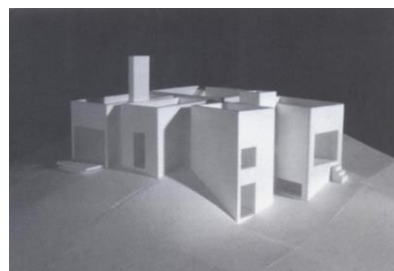
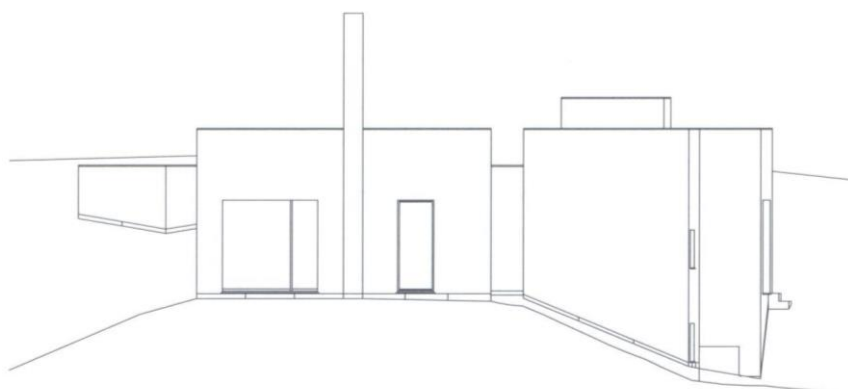


Fig. 8.70 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa na Serra da Arrábida*, Setúbal, 1994/2002. Maqueta.

Fig. 8.71 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa na Serra da Arrábida*, Setúbal, 1994/2002.



Alçado Sul

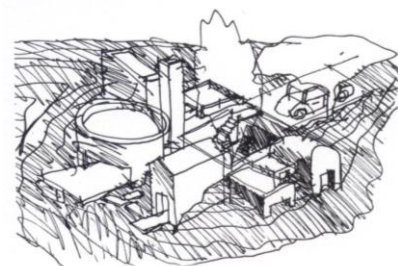
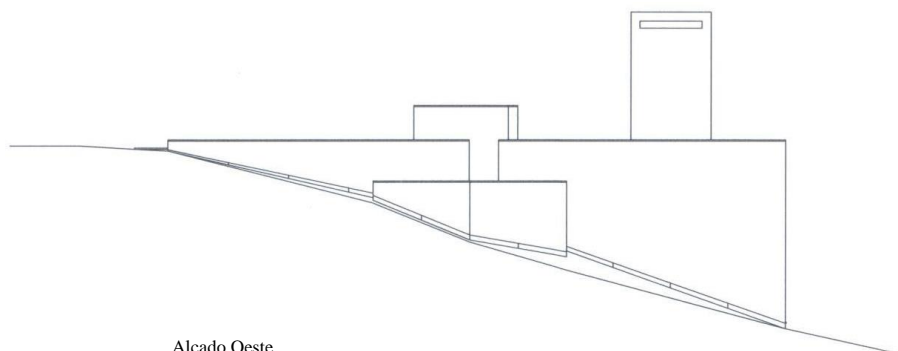


Fig. 8.72 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa na Serra da Arrábida*, Setúbal, 1994/2002. Estudos preliminares.



Alçado Oeste

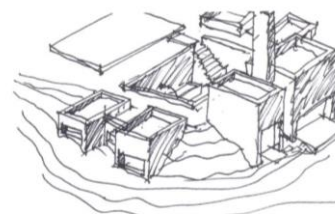
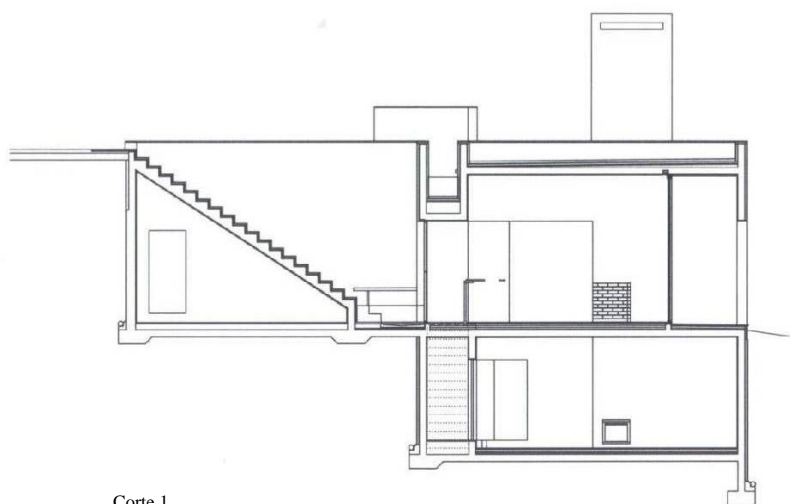


Fig. 8.73 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa na Serra da Arrábida*, Setúbal, 1994/2002. Esquisso.



Corte 1

Fig. 8.74 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa na Serra da Arrábida*, Setúbal, 1994/2002. Alçado Sul, Alçado Oeste, Corte C1.

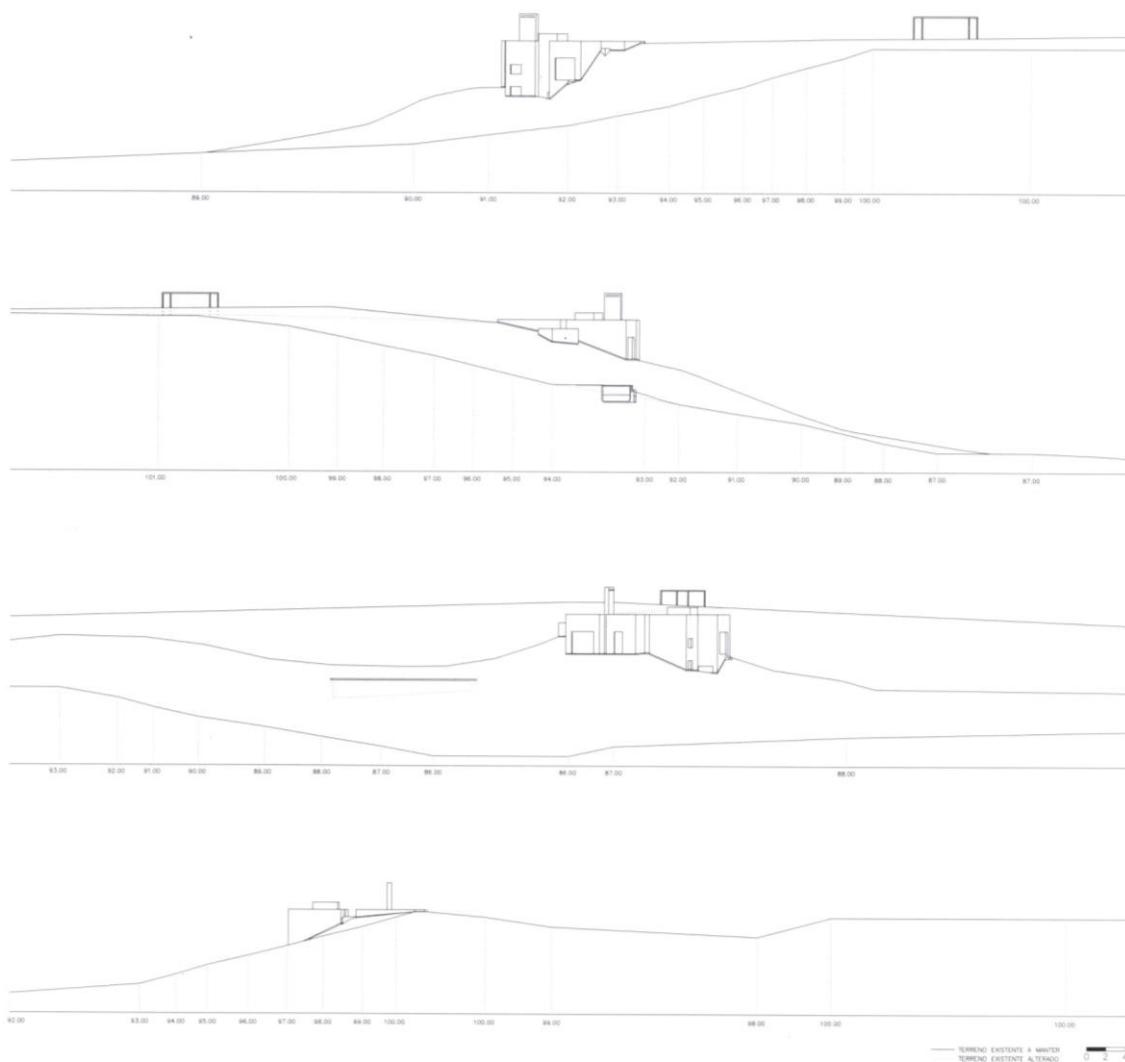


Fig. 8.75 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa na Serra da Arrábida*, Setúbal, 1994/2002. Perfis. Escala gráfica.

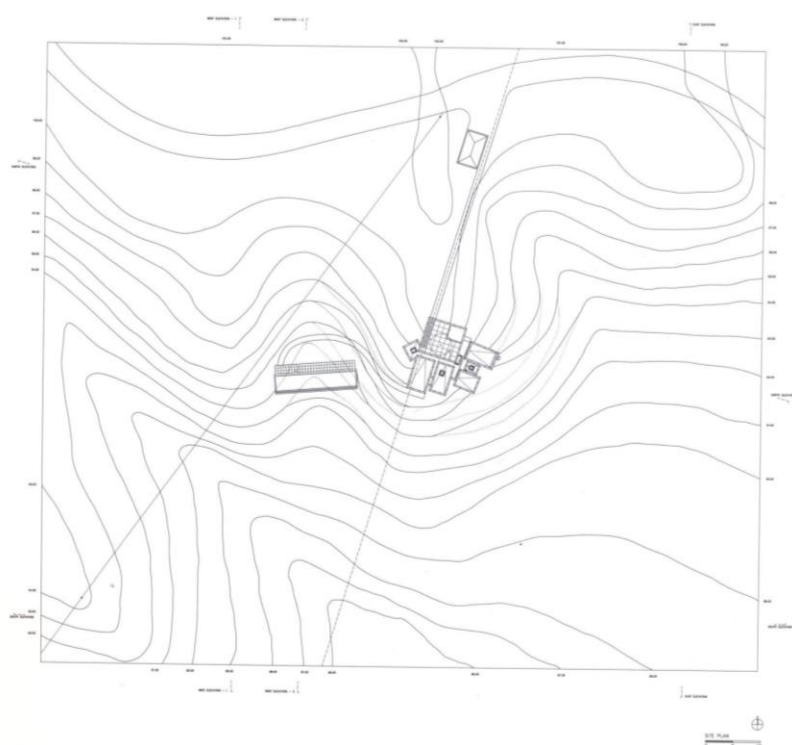


Fig. 8.76 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa na Serra da Arrábida*, Setúbal, 1994/2002. Planta de localização.

notavelmente inspirado no lugar, tirando vantagem da topografia e da paisagem. Daí resulta uma independência formal dos compartimentos, de volumetrias autónomas, garantindo preceitos de privacidade e vistas sobre a paisagem. Como disse: - *“Parti da ideia básica de criar, ou melhor, de manter uma continuidade entre a colina e o artefacto arquitetónico”*

Esta é uma obra que nos lembra um comentário de Siza sobre a forma de edificar no sul de Portugal e que Souto Moura soube explorar habilmente neste projeto como aliás já o tinha feito na *Casa de Tavira* ou na *Casa da Quinta do Lago*. Diz Siza: - *“Temos uma tradição riquíssima, de origem árabe, que sobretudo no sul de Portugal, torna visíveis os espaços de transição, em que a luz muda até se perder na intimidade do interior. Mas esta profundidade, esta espessura, está a perder-se rapidamente.”*⁵⁰ Souto de Moura, nesta obra parece ter escutado atentamente as observações do seu mestre quando atende concretamente às noções de espessura e profundidade, conseguidas à custa da dimensão das paredes da nossa arquitetura tradicional. Noção tectónica que contrapõe a noção laminar de uma expressão mais neoplástica, onde à parede se retira a função estrutural e autoportante, que automaticamente induz uma redução de espessura, parecendo despromove-la enquanto elemento intrínseco da composição espacial. Falamos ainda do espaço que por vezes se esquece, ou não se percebe. O espaço que resulta do vazio entre duas faces da mesma parede.

Nesta casa Souto de Moura retoma a linguagem da *Casa de Tavira*, aproximando-se da sintaxe de Siza, com volumes e planos, num encontro harmonioso de linguagens. *“A chaminé da lareira, visível do exterior, assinala a presença da casa na paisagem como dizendo: Aqui estou!”*⁵¹. Este “reencontro” com a sintaxe de Álvaro Siza, recorda-nos como um dia, quando pela primeira vez entrou no atelier de Siza, se sensibilizou ao ver Adalberto Dias desenhar o *Banco Pinto & Sotto Mayor de Oliveira de Azeméis* (1971-1974), que lhe lembrou Venturi e o *Dixwell Fire Station*.

Também quando desenhou o *Mercado de Braga* (1982-1984), Eduardo desenhou um pequeno café anexo onde conjugou iguais noções de massa e peso, como podemos observar do alçado principal desta construção, onde conjuga de forma (neo) plástica expressões laminares de paredes brancas com a expressão áspera e tectónica das paredes graníticas da construção pré-existente.

⁵⁰ Siza, Álvaro, *Imaginar a Evidência*, p 45

⁵¹ NUFRIO, Ana, *Eduardo Souto de Moura. Conversas com Estudante*, Op. Cit, p.25.

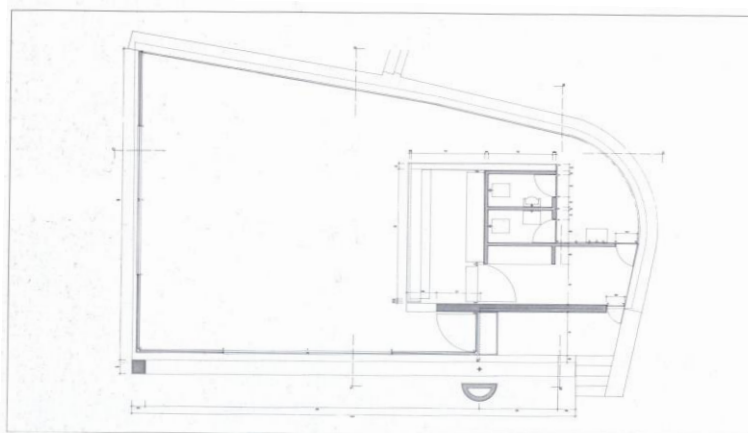
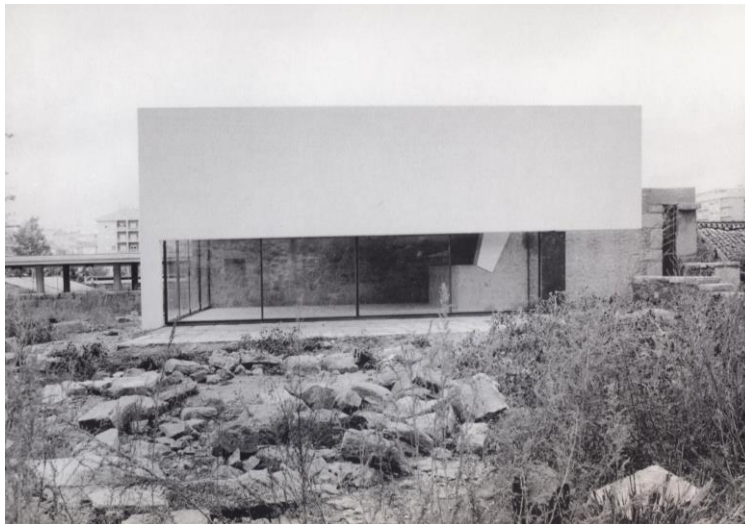


Fig. 8.77 – MOURA, Eduardo Souto, *Café do Mercado Municipal de Braga*, Braga, 1982/84. Em cima, à esquerda - vista de Sul; existentes.

Fig. 8.78 – MOURA, Eduardo Souto, *Café do Mercado Municipal de Braga*, Braga, 1982/84. Em cima à direita - vista da intervenção e dos edifícios existentes.

Fig. 8.79 – MOURA, Eduardo Souto, *Café do Mercado Municipal de Braga*, Braga, 1982/84. Planta do Piso Térreo, sem escala.

Espaço que também abriga e enfatiza noções de profundidade. Espaço que filtra e hierarquiza outros espaços. Esta noção da importância da espessura de uma parede, percebemo-la bem em *Ronchamp*, numa qualquer igreja barroca, ou nos vãos das paredes curvilíneas da *Igreja do Marco*, que Siza enfatizou, um gesto, aliás, como os demais, inspirado na tradicional igreja barroca portuguesa.

Esta casa revela então uma experimentação mais tectónica, em que Souto Moura atende particularmente à noção de massa e espessura, particularmente afirmadas na clivagem dos volumes, no pátio interno escavado e no efeito das varandas internas da sala de estar e do escritório, que amplificam essas noções. Depois da *Casa de Tavira*, esta é a obra que talvez represente a sua mais importante experiência no sentido de uma inflexão “estilística.” Melhor dizendo no sentido de uma evolução vocabular.

8.14. Casa da Rua do Castro: 1996 – 2001

Esta casa situa-se num lote típico da Foz Velha, igual a muitos outros da cidade do Porto, estreito e profundo numa rua de forte inclinação que nos leva até o mar. A casa

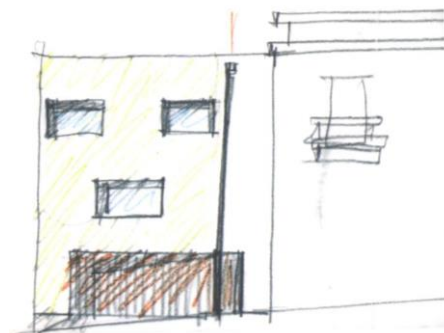
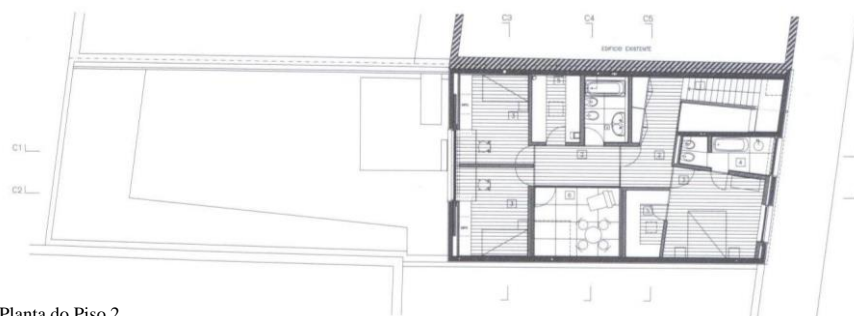
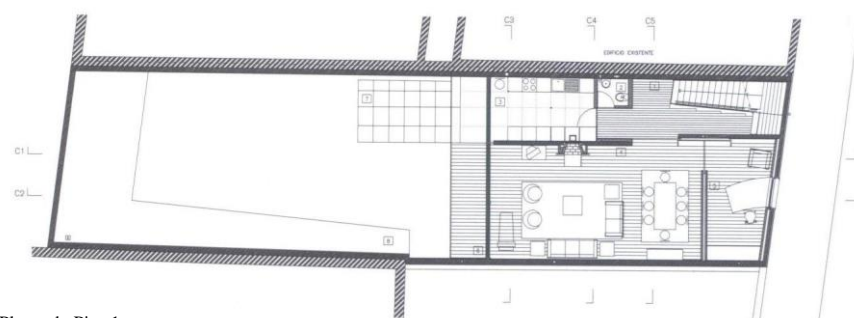


Fig. 8.80 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa da Rua do Castro*, Porto, 1996/2001. Esquisso.

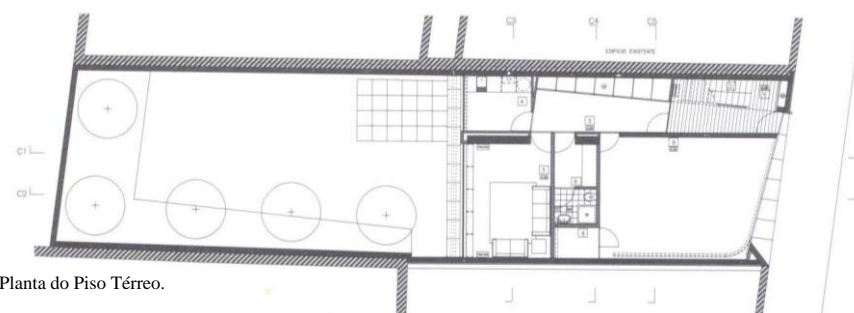
Fig. 8.81 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa da Rua do Castro*, Porto, 1996/2001. Vista da fachada Sul



Planta do Piso 2.



Planta do Piso 1.



Planta do Piso Térreo.



Fig. 8.82 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa da Rua do Castro*, Porto, 1996/2001. Plantas. Escala gráfica.



Fig. 8.83 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa da Rua do Castro*, Porto, 1996/2001. Vista da fachada norte.



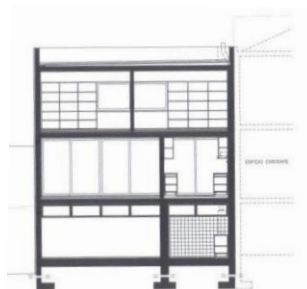
Alçado Principal.



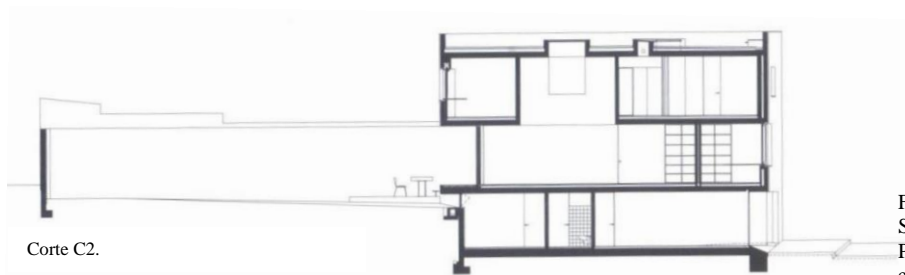
Alçado Traseiras.



Cortes C4.



Cortes C3.



Corte C2.

Fig. 8.85 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa da Rua do Castro*, Porto, 1996/2001. Cortes, sem escala.

assume a importância dos alinhamentos contíguos sem mimetismos, com grande coerência e simplicidade.

Registe-se a composição antropomórfica da fachada da rua, e o modo subtil como coloca o tubo de queda das águas pluviais, que enquadra e reforça a composição. A localização deste tubo de queda permite também criar uma zona de descontinuidade entre o alçado da casa propriamente dito e a construção adjacente.

Nesse intervalo, ou “terra de ninguém,” Souto de Moura coloca o sistema de leitura e corte de água, gás e eletricidade, prerrogativa legal mas sempre difícil de conciliar com a composição do alçado.

O alinhamento do portão da garagem, onde dissimula a porta de acesso à habitação, resulta da interseção dos planos dos pavimentos térreos.

A geometria dessa implantação, associado à nobreza da madeira do portão e dos caixilhos, promove um jogo de negativos, sombras e vazios que reforça e enfatiza a composição, bem como garante adequadas acessibilidades.

Souto de Moura diz ter optado por uma composição antropomórfica da fachada, depois de ter feito uma viagem à Áustria, onde observou algumas das obras de Adolf Loos, que já conhecia, e ainda mais o entusiasmaram. Esta argumentação não invalida, mesmo assim, que tenha Siza e a obra da FAUP (Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto) como pano de fundo. Mais uma vez se trata de uma oportunidade para experimentar e testar outros modelos de referência. Na fachada posterior, verificamos uma inversão e até uma certa hibridização entre a linguagem neoplástica do piso térreo, de vão corrido e onde as paredes de meação penetram o interior, e a do primeiro andar, claramente próxima da axiomática de Siza, onde uma vez mais se aventura a desenhar uma janela.

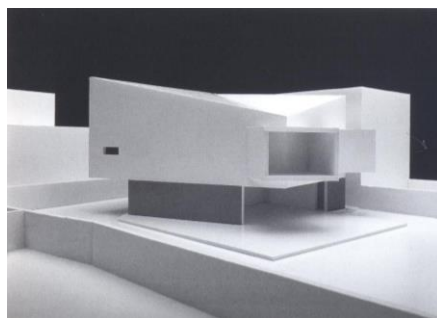
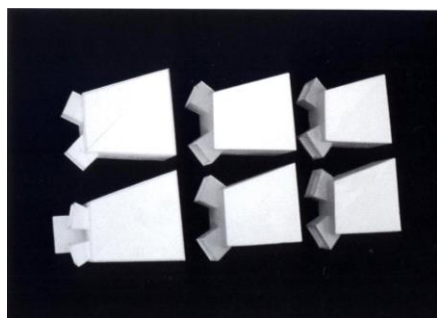
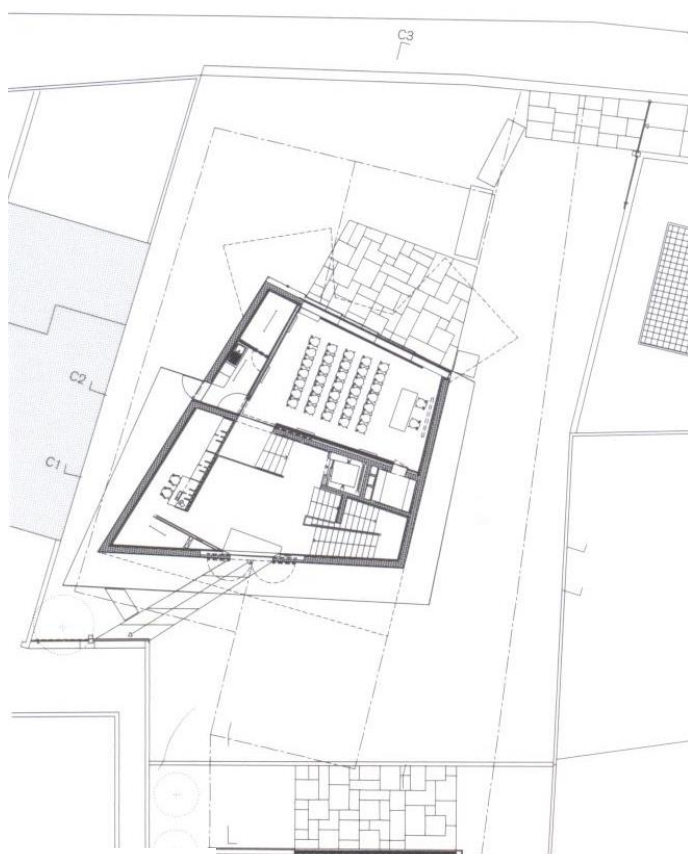
8.15. Casa do Cinema: 1998 – 2003

Esta casa localiza-se na transição entre uma franja de espaço rural rarefeito e a zona consolidada da Foz do Douro, de casas unifamiliares da média e alta burguesia, que nas últimas décadas se viu invadida por construções de grande altura, o que contribuiu irredutivelmente para um expressivo aumento de densidade.

A partir das duas grandes janelas da biblioteca, que lembram os olhos esbugalhados de uma mosca gigante, Eduardo evoca a sétima arte, até pela forma como mimeticamente lembra as antigas objetivas das máquinas de filmar. Esta metáfora tem contudo escondida outras preocupações como por exemplo orientar as “janelas,” ou



Planta do Piso 1.

Fig. 8.86 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa do Cinema*, Porto, 1998/2003. Maquetas definitiva.Fig. 8.87 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa do Cinema*, Porto, 1998/2003. Maquetas de estudo de diferentes ideias para o projeto.

Planta do Piso Térreo.

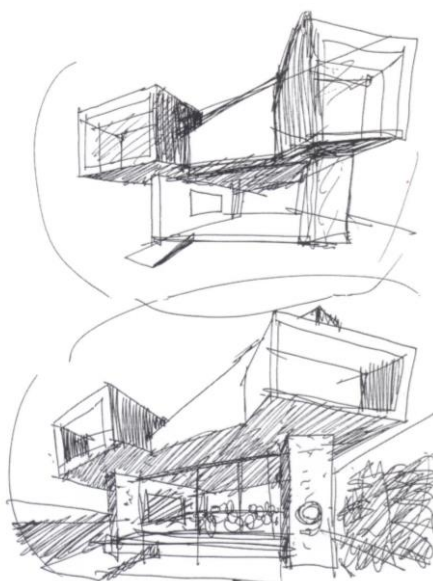
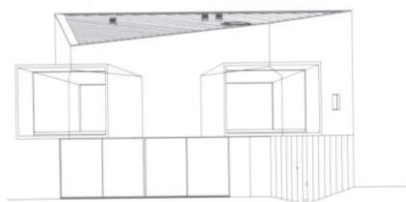
Fig. 8.88 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa do Cinema*, Porto, 1998/2003. Esquissos.Fig. 8.89 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa do Cinema*, Porto, 1998/2003. Plantas. Desenhos sem escala.



Fig. 8.90 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa do Cinema*, Porto, 1998/2003. Vista do interior da biblioteca.

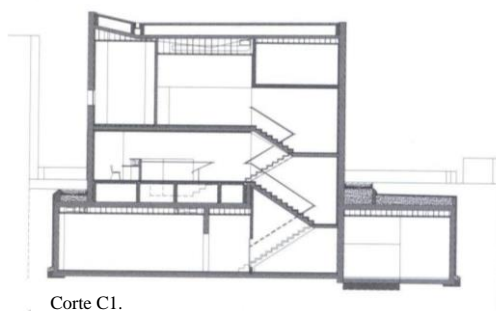
Fig. 8.91 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa do Cinema*, Porto, 1998/2003. Vista do lado Poente.



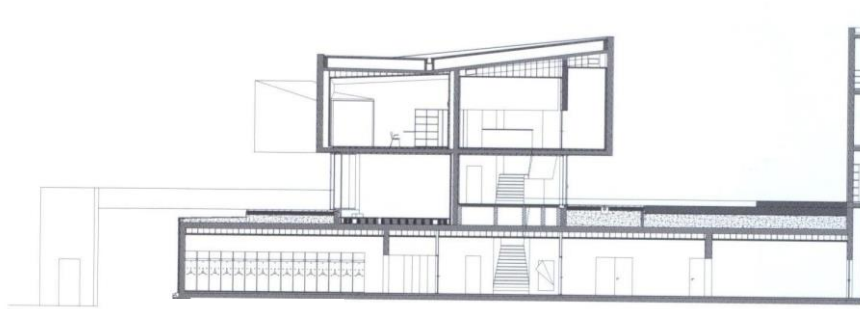
Alçado Poente.



Alçado Norte.



Corte C1.



Corte C3.



Planta de Localização

Fig. 8.92 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa do Cinema*, Porto, 1998/2003. Planta de localização, sem escala.

Fig. 8.93 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa do Cinema*, Porto, 1998/2003. Alçados, desenhos sem escala.

Fig. 8.94 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa do Cinema*, Porto, 1998/2003. Cortes. Desenhos sem escala.

grandes vãos envidraçados, na direção do rio e do mar, e de alguma forma fugir ao “ruído” visual da envolvente.

Como sempre, Eduardo segue os mesmos princípios construtivos, o que confere ao espaço a habitual qualidade e rigor.

À parte a reação menos efusiva do cineasta Manoel de Oliveira, que nunca a habitou esta casa, ela transporta para o interior a calma e tranquilidade de uma paisagem tão necessária para pensar o cinema.

8.16. Casa em Lábia: 1997 – 2004

A casa situa-se numa pequena povoação da região dos Pirenéus, na aldeia de Lábia, província de Girona. Esta aldeia é essencialmente construída segundo os padrões tradicionais locais, da construção em pedra, o que lhe confere uma natural vetustez. Logo, segundo Souto de Moura, as prerrogativas defendidas pelo regulamento local eram de que todas as construções novas a edificar, deveriam seguir a mesma expressão tectónica, como disse: - *“O uso da pedra de telhados e de janelas verticais foi-nos imposto pelo regulamento. A casa tenta encontrar a escala, mais do que o “pitoresco” da geografia envolvente:*

- *Cinco volumes encostados variam de altura e entre eles, dois pátios, prolongamentos da casa, para proteção do forte vento vindo dos Pirenéus – “a Tranmontana”.*”⁵²

Apesar das condicionantes com vista à preservação da imagem vernacular do povoado, e considerando que a casa se iria implantar na base da encosta da referida povoação, já para além da estrada circundante, apenas com dois pisos e procurando encaixar-se na topografia do local, terá dado a Souto de Moura alguns argumentos para ultrapassar pequenas condicionantes. Se atendermos à fase inicial da sua carreira, estas condicionantes não eram uma barreira à qualidade da obra, sobretudo se considerarmos que no período inicial da sua carreira, construía em pedra de forma quase sistemática. Contudo entendemos que para o arquiteto, essa não era a situação. Consciente da sua intervenção, e sem querer fazer perigar a harmonia do conjunto edificado, Souto de Moura chegou a uma situação de compromisso, “refugiando-se” na topografia e num certo afastamento físico em relação ao núcleo urbano, deixando mais uma vez espaço a uma nova oportunidade à investigação e experimentação. Por isso e com a anuência

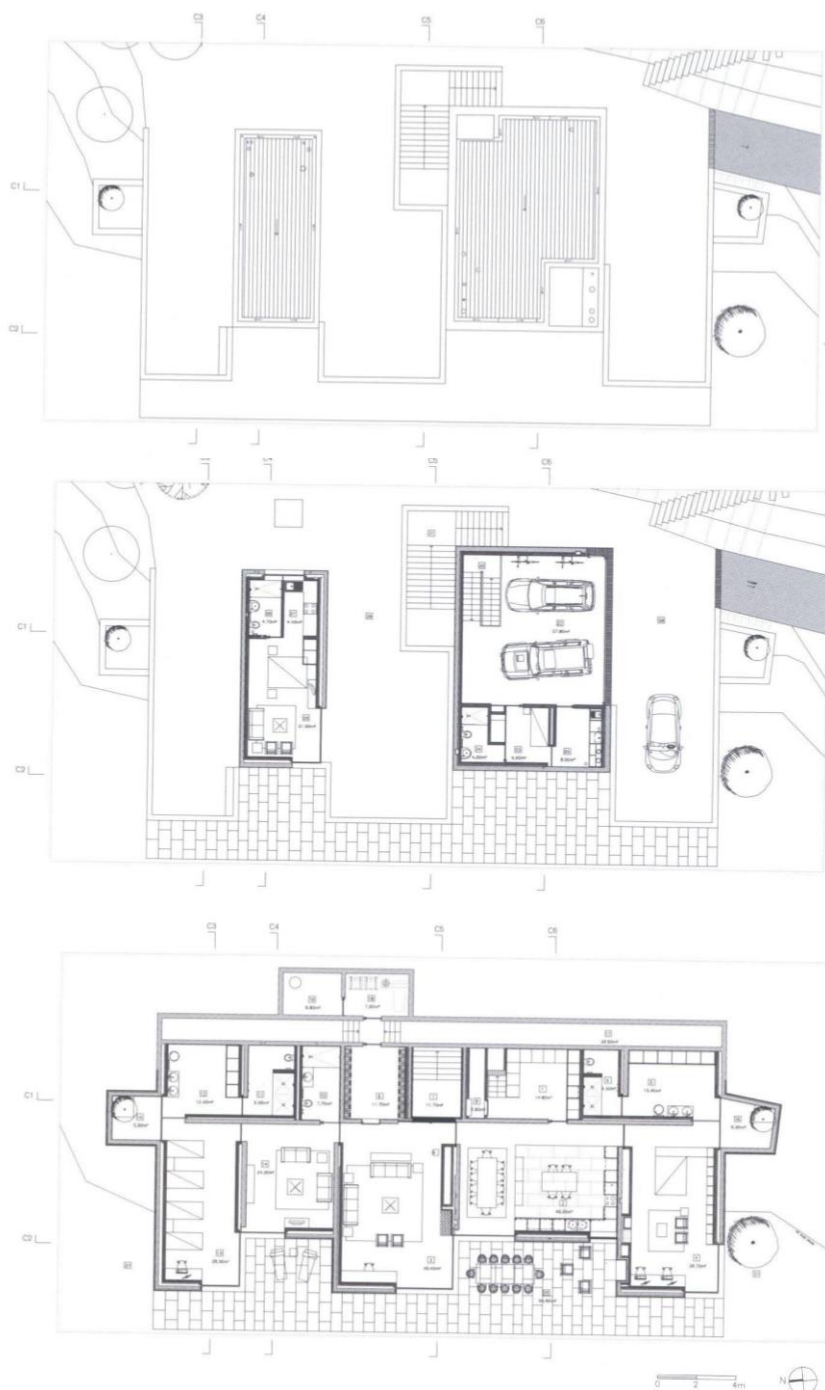
⁵² MOURA, Eduardo Souto, *Vinte e Duas Casas*, Op. Cit, p. 65.



Fig. 8.95 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Lábia*, Girona, 1997/2004. Vista do Alçado Oeste.



Fig. 8.96 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Lábia*, Girona, 1997/2004. Vista parcial do Alçado Oeste.



Planta da Cobertura.

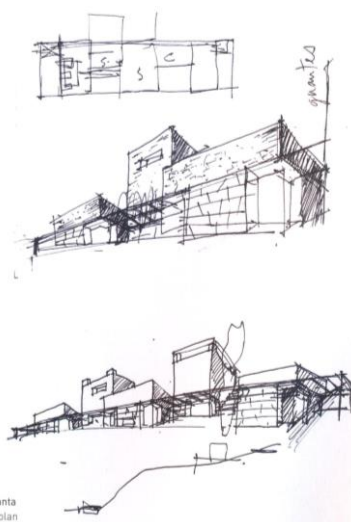


Fig. 8.97 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Lábia*, Girona, 1997/2004. Esquissos do autor do projeto.

Planta do Piso 1

Planta do Piso Térreo

Fig. 8.98 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Lábia*, Girona, 1997/2004. Planta da Cobertura, Planta do Piso 1 e Planta do Piso Térreo. Escala gráfica.



Fig. 8.99 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Lábria*, Girona, 1997/2004. Montagem fotográfica

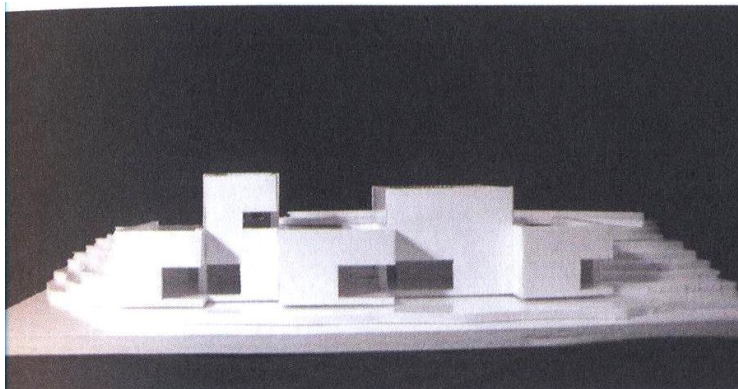
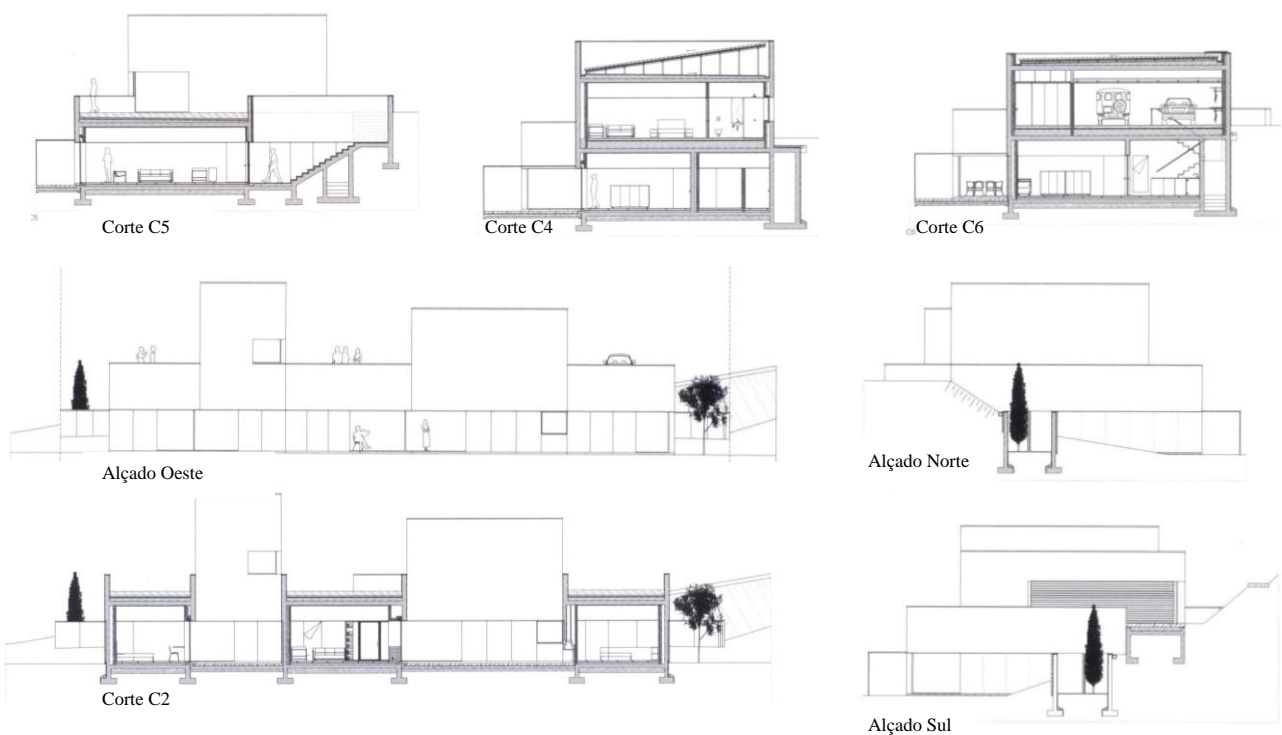


Fig. 8.100 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Lábria*, Girona, 1997/2004. Maqueta.

Fig. 8.101 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Lábria*, Girona, 1997/2004. Cortes e Alçados. Escala gráfica.



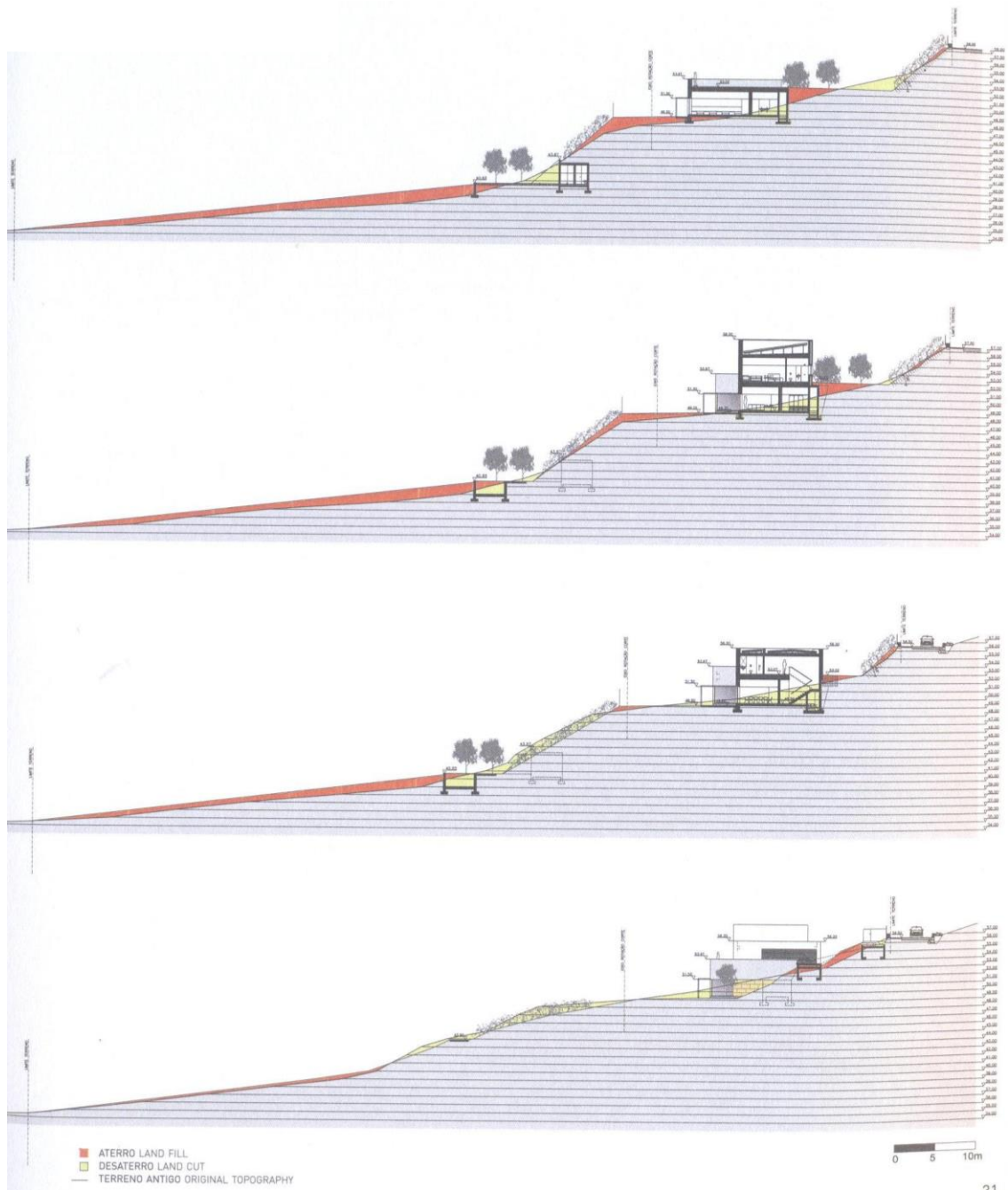


Fig. 8.102 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Lábria*, Girona, 1997/2004. Perfis, escala gráfica.

dos seus pares, a quem respeita preservar a imagem da povoação, Souto de Moura construiu cinco diferentes volumes, de alturas variáveis. Além da riqueza conseguida

com os pátios, os terraços e algumas coberturas em telha, do conjunto procurou uma expressão volumétrica idêntica à da imagem do povoado. Nesta obra, podemos ler, por afinidade, idênticas relações de escala, de proporção e medida, cheios e vazios, que fundem num suave contraste a construção com a imagem do casario, prolongando-se no verde gracioso do prado, tão próprio da bucólica paisagem dos Pirenéus.

8.17. Estádio Municipal de Braga: 1997 – 2004

O *Estádio Municipal de Braga*, situa-se numa zona periférica desta cidade, junto ao monte Castro, onde inicialmente estava previsto o complexo desportivo de Dume. Este local tinha sido alvo de um plano urbanístico realizado por outros arquitetos portugueses, onde se previa a construção de um estádio de linhas convencionais em parte idêntico ao velho *Estádio 1º de Maio*⁵³ (1950) implantado na meia encosta da colina do *Parque da Ponte*, também ele aberto no topo norte, e com vista sobre a cidade.

Em 1997 no âmbito da organização do Campeonato Europeu de Futebol, *Euro 2004*, que Portugal iria organizar, Souto de Moura é convidado pela Camara Municipal de Braga a apresentar o projeto para o novo estádio municipal, que viria ser um dos palcos do evento.

Do primeiro contacto com o local Souto de Moura diz-nos que: - “Ao princípio pensei situar o estádio aonde estava previsto, mas depois comecei a inspecionar o lugar e dei-me conta de que era muito mais interessante transladar o estádio para a parte alta da montanha, para que estivesse perto de uma pedreira abandonada. Na realidade, os cortes da pedra da pedreira, sugeriam-me conferir uma continuidade entre a pedra e o betão. Era como pensar em tirar a pedra e coloca-la sob uma nova forma. Era necessário entender onde começava o artefacto e onde acabava a natureza.”⁵⁴ Desde

⁵³ O *Estádio 1º de Maio* (1950), tem capacidade para 30 000 espectadores e foi até 2004 utilizado pelo Sporting Club de Braga. Construído durante o regime do Estado Novo, designava-se até 1974 por *Estádio 28 de Maio*, data da Implantação do referido regime dirigido por António de Oliveira Salazar. Este estádio, projetado pelo engenheiro Travassos Valdez, constitui uma réplica aproximada do *Estádio nacional do Jamor* (1944), projetado pelo arquiteto Miguel Jacobetty Rosa. Refira-se ainda que o *Estádio do Jamor* é também aberto para um dos lados, para uma grande alameda, não tendo por isso uma bancada lateral. Também o *Estádio do Restelo* do Clube os Belenenses, implantado a meia encosta, se rasga no topo sul, disfrutando de uma magnífica vista sobre o rio Tejo.

⁵⁴ NUFRIO, Ana, Eduardo Souto de Moura. Conversas com Estudante, *Op. Cit.*, p.45.



Fig. 8.103 – VALDEZ, Travassos, *Estádio 1º de Maio*, Braga, 1950.

Fig. 8.104 – MOURA, Eduardo Souto, *Estádio Municipal de Braga*, Braga, 1997/2004.

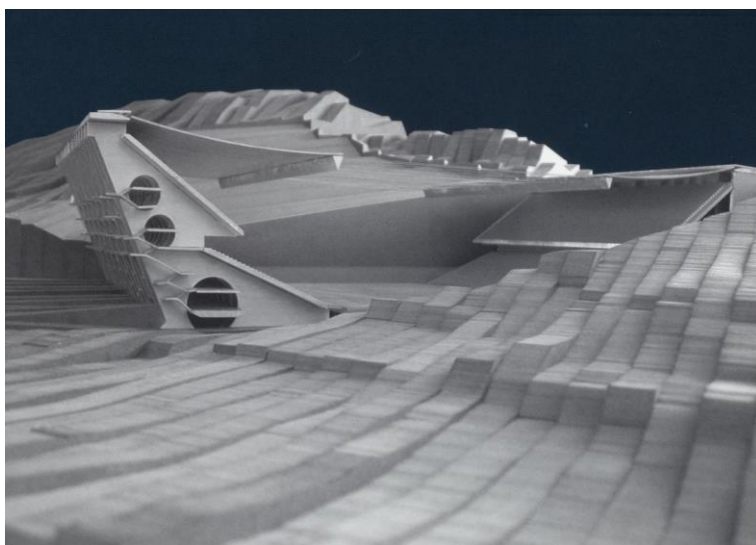


Fig. 8.105 – MOURA, Eduardo Souto, *Estádio Municipal de Braga*, Braga, 1997/2004. Maqueta

então Souto Moura avança com estudos, maquetas e faz visitas a estádios, em Espanha, França e Itália. Como nos diz: - “*Fui visitando estádios, e o estádio que mais visitei foi efetivamente o de Bari, de Renzo Piano.*”⁵⁵ Neste deambular, Souto de Moura visitou também alguns teatros gregos, para entre outros aspetos avaliar as relações entre a construção, a topografia e a paisagem, e tentar compreender a acústica desses espaços. No caso dos estádios de futebol a acústica é uma questão pertinente, sobretudo se atendermos à intensidade sonora durante os eventos desportivos.

Enquanto decorriam as escavações, ao longo de um ano, Souto de Moura ia desenvolvendo novos estudos, chegando mesmo a considerar uma solução convencional com quatro bancadas onde o tema da pedreira não era particularmente visado. Quer essa versão, quer a versão que a Camara Municipal de Braga escolheu, com apenas duas

⁵⁵ Revista, *Traço, Arquitectura + Design* #12, Op. Cit, p.38.

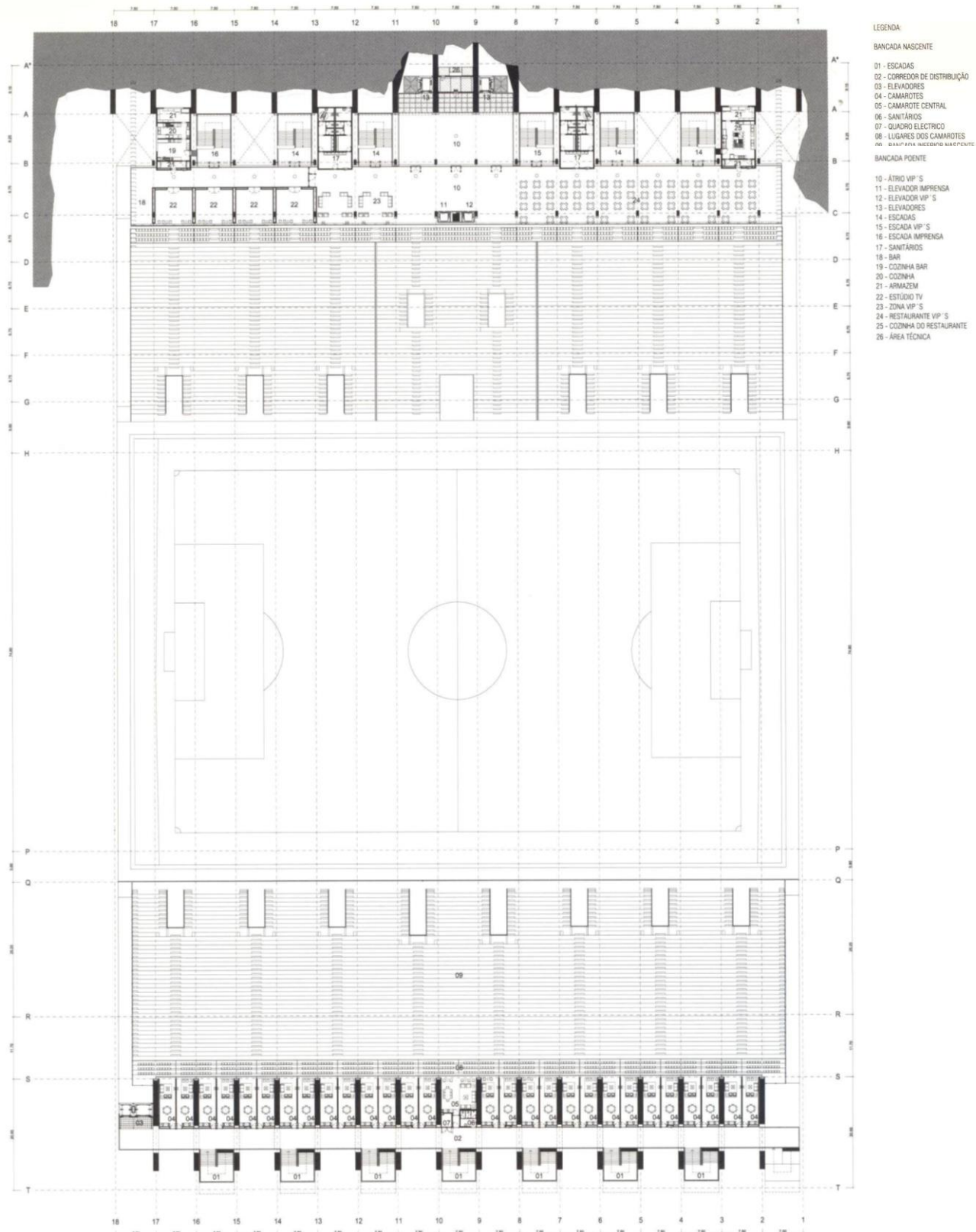


Fig. 8.106 – MOURA, Eduardo Souto, *Estádio Municipal de Braga*, Braga, 1997/2004. Planta do Piso 2. Sem escala.

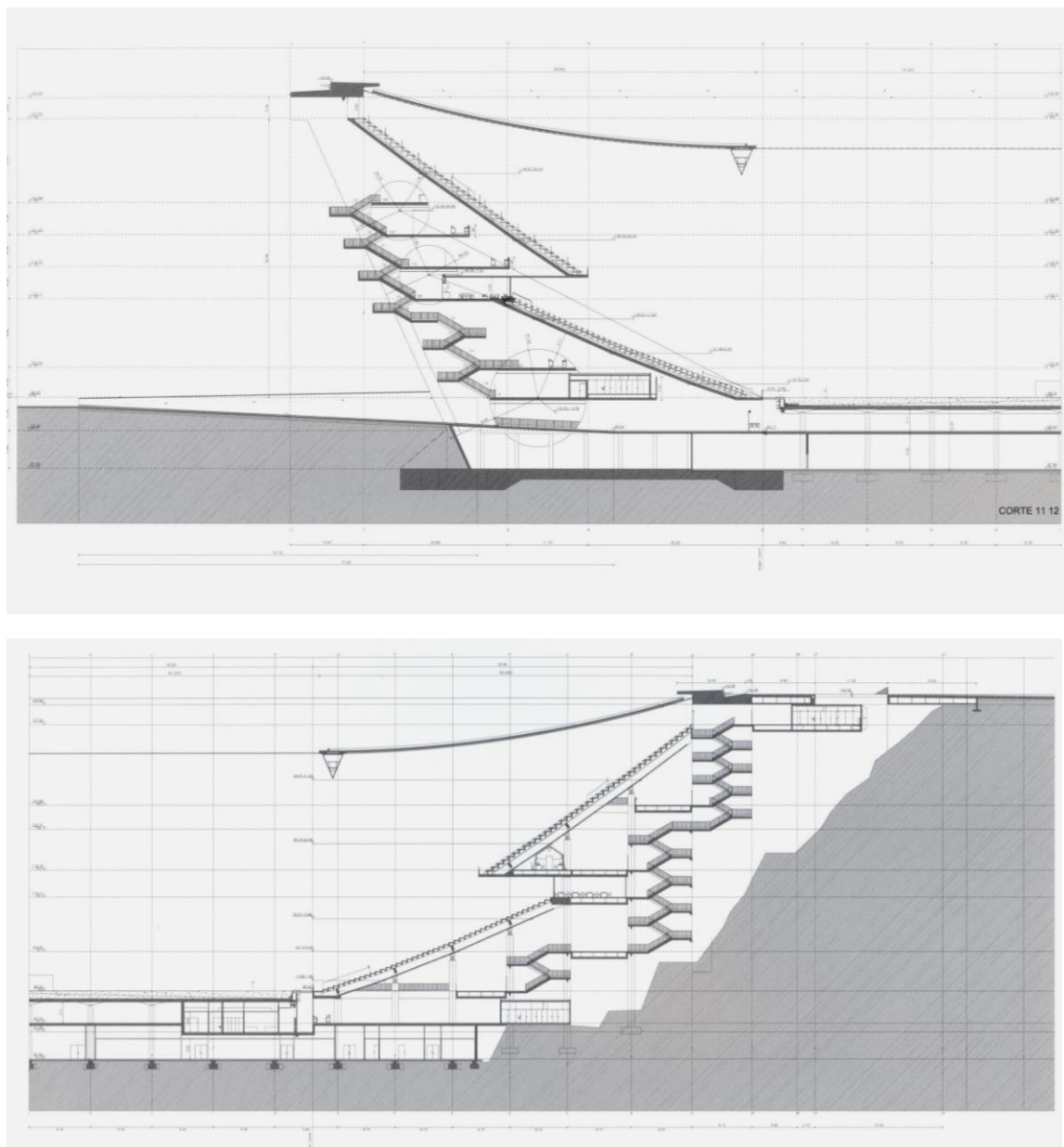


Fig. 8.107 – MOURA, Eduardo Souto, *Estádio Municipal de Braga*, Braga, 1997/2004. Corte 11 – 12. Sem escala.

bancadas e a pedra em fundo, obviamente mais sedutora e escultural, garantiam uma lotação de trinta mil lugares.

De início tudo começo como nos conta Souto de Moura: - “*Queria criar um efeito de continuidade entre a pedra e as tribunas e por isso num princípio pensei de construir as bancadas em pedra; rapidamente tive que renunciar á ideia. Então despeguei o estádio da pedra e situei os restaurantes e as salas de imprensa para os 2200 jornalistas entre uma das tribunas e a parede de pedra.*”⁵⁶ Havia então que pensar na solução técnica para a cobertura das bancadas. A ideia era realizar uma grande pala

⁵⁶ NUFRIO, Ana, *Eduardo Souto de Moura. Conversas com Estudantes*, Op. Cit, p.48.



Fig. 8.108 – Ponte Inca.

Fig. 8.109 – MOURA, Eduardo Souto, *Estádio Municipal de Braga*, Braga, 1997/2004. Maqueta. Exposição “Porto Poetic”, Porto, Março / Abril de 2014.

semelhante à do *Pavilhão de Portugal*, para a Expo 98, desenhado por Siza Vieira. Contudo a escala era outra, era preciso vencer 220 metros de vão, sujeitos a fortes ações do vento, e que também poderia criar um comprometedor sombreamento do relvado. O facto obrigou a alterar o raciocínio como explica: “*A cobertura surgiu inicialmente como uma longa pala contínua (ver Siza/Expo), mas por condicionamentos e viagens, optamos por eleger como referencia as pontes Incas do Peru.*”⁵⁷

Quando o arquiteto brasileiro Paulo Mendes da Rocha⁵⁸ visitou o estádio, exclamou: - “*Isto é o que é bonito na arquitectura: sem o Pavilhão de Portugal [de Álvaro Siza] não existia esta obra.*”⁵⁹

O edifício, encaixado no dramático desnível do terreno entre a plataforma rochosa situada a Sudoeste e o plano inferior, de campos de cultivo, surge ativo e escultural. Como refere Eduardo Souto de Moura na memória descritiva: - “*Com uma altura de quarenta metros o estádio ficará adossado a duas praças com o mesmo desnível. Sendo assim, o edifício poderá servir de “âncora” à organização do território, na emergente expansão da cidade para Norte.*”⁶⁰

⁵⁷ MOURA, Souto, *Memória Descritiva*, in FERNANDES, Fátima; CANNATÀ, Michele, *Estádio Municipal de Braga de Eduardo Souto de Moura*, Livraria Civilização Editora, 2007, p.15.

⁵⁸ Paulo Mendes da Rocha (1928), é um dos mais destacados arquitetos brasileiros, pertencente geração modernista liderada por João Batista Vilanova Artigas. Com um invejável currículo, recebeu o *Premio Mies van der Rohe* para a América Latina, em 2001, pelo projeto de reforma da *Pinacoteca do Estado de São Paulo* e em 2006 o *Premio Pritzker* de arquitetura Paulo Mendes da Rocha viria mais tarde a projetar o novo *Museu dos Coches* (2005-2015), de Lisboa.

⁵⁹ FERNANDES, Fátima; CANNATÀ, Michele, *Estádio Municipal de Braga de Eduardo Souto de Moura*, *Op. Cit.*, p.112.

⁶⁰ MOURA, Souto, *Memória Descritiva*, in FERNANDES, Fátima; CANNATÀ, Michele, *Estádio Municipal de Braga de Eduardo Souto de Moura*, Livraria Civilização Editora, 2007, p.15.

Enquanto a bancada oriental se ergue na paisagem à maneira de uma grande escultura isolada, a bancada ocidental anicha-se contra a topografia. A escarpa rochosa transforma-se então em parte e protagonista do espaço desportivo, disputando a beleza com a rigorosa e escultural peça de betão que é este estádio. Como dizia Rui Furtado, engenheiro da estrutura: - “*Rigor, leveza e simplicidade formal eram os objetivos a perseguir.*” Esta noção está bem patente no movimento que as bancadas e as palas produzem ao contrariarem os esforços de tensão, como está no aligeiramento do seu peso conseguido com os vazios circulares que engenheiros e arquitetos subtraíram à estrutura principal. Vazios circulares que lhe imprimem uma particular imagem de força, como mais um fator estético que torna esta obra invulgar e que por momentos nos recordam o eslavo - americano Louis Kahn.

Os acessos ao estádio acontecem ora à cota baixa, pela bancada Este, ora à cota alta pela bancada oeste. Ambos os acessos se comunicam entre si mediante um plano subterrâneo que acontece por baixo do campo de jogo, o qual, assim visto, não constitui de modo algum a superfície do solo, mas antes uma cobertura verde. Este espaço subterrâneo é outra das notáveis características deste estádio, que mesmo não sendo exteriormente visível, para quem o percorre, constitui uma surpreendente sala hipostila. Sala que nos lembra Antoni Gaudí, e a sala hipostila do *Parque Guell*. Se Gaudí se notabilizou com obras como o *Parque Guell* e a *Casa Milà* (1910), *La Pedrera*, como ironicamente ficou conhecida, também este estádio, de Souto de Moura, curiosamente ganhou a mesma designação, “A Pedreira”.

Para concluir podemos dizer que esta grande obra, assim como aquelas que fez mais pequenas, torna evidente essa preocupação do arquiteto Eduardo Souto de Moura com *inúmeras casas unifamiliares que realizou foram o laboratório maior dessa* a redução táctica de elementos, como um traços fortes do seu método em que, “*As investigação*”⁶¹ E como bem diz Jorge Figueira “*Souto de Moura pretende construir uma paisagem exacta, num universo cada vez mais relativo e accidental. O estádio de Braga é um passo de gigante nesse sentido.*”⁶²

Como em todas as grandes obras sempre há algo para criticar. Quando a este respeito lhe perguntam se no *Estádio de Braga* já criticaram tudo ou ainda há algo para criticar Souto de Moura responde ironicamente com um jogo de palavras inspirado

⁶¹ FIGUEIRA, Jorge, *Uma Arquitectura para o Futebol* in FERNANDES, Fátima; CANNATÀ, Michele, *Estádio Municipal de Braga de Eduardo Souto de Moura*, Livraria Civilização Editora, 2007, p.111.

⁶² *Ibidem*, p.114.

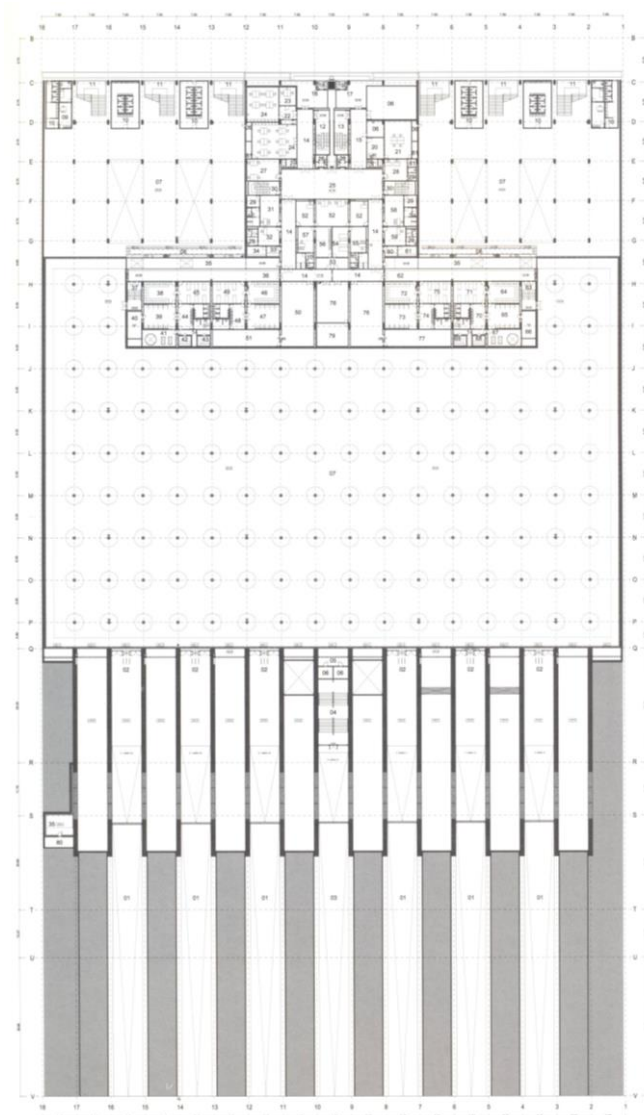


Fig. 8.110 – MOURA, Eduardo Souto, *Estádio Municipal de Braga*, Braga, 1997/2004. Planta do Piso -1, sem escala. Sala Hipóstila.



Fig. 8.111 – WRIGHT, Frank Lloyd, *S. c. Johnson and Son Administration Building*, Racine, WI, E.U.A., 1939.



Fig. 8.112 – GAUDI, Antoni, *Parc Güell*, Barcelona, 1914. Vista da Sala Hipóstila. No interior das colunas, um sistema de canalização, conduz as águas da praça superior para uma cisterna abaixo da sala hipóstila.



Fig. 8.113 – MOURA, Eduardo Souto, *Estádio Municipal de Braga*, Braga, 1997/2004. Vista da Sala Hipóstila.

numa máxima popular⁶³: - “ *Talvez. Mas os portugueses sempre que podem criticam. Não deixavam para amanhã o que podem criticar hoje.*”⁶⁴

Mas se a crítica desabrida, nem sempre popular, pretende diminuir a qualidade deste trabalho, outras mais altas instancias se levantam em sua defesa, tais têm sido positivas as críticas avalizadas, prémios e distinções⁶⁵ que colocam esta obra entre um

⁶³ Máxima popular a que se refere Souto de Moura é: “Não deixes para amanhã o que podes fazer hoje”

⁶⁴ Revista, *Traço, Arquitectura + Design* #12, Op. Cit, p.39.

⁶⁵ Com o projeto do *Estádio Municipal de Braga* conquistou: o *Premio Secil* na categoria de arquitetura em 2004, o *Premio Secil* na categoria de engenharia em 2005; neste mesmo ano é *Finalista do Prémio*

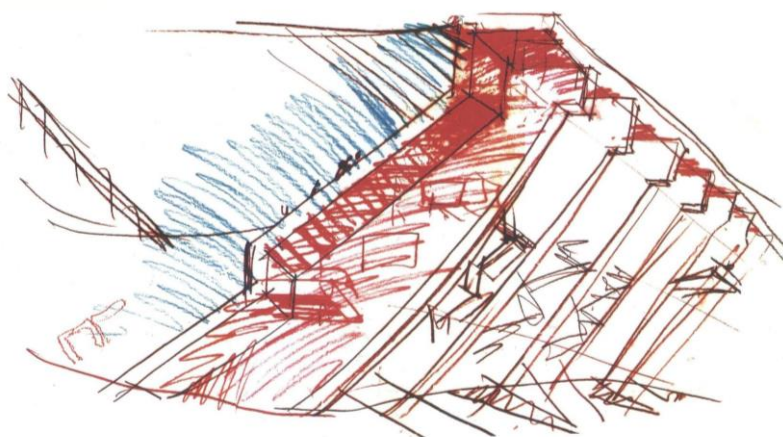


Fig. 8.114 – MOURA, Eduardo Souto, *Estádio Municipal de Braga*, Braga, 1997/2004. Esquisso.

dos mais originais e mais belos estádios do mundo. Se Paulo Mendes da Rocha dizia durante a construção do estádio “*é, neste momento a obra em construção mais bonita do mundo,*”⁶⁶ por certo não se enganaria e muito por isso Souto de Moura viria a ser distinguido com o *Premio Pritzker 2011*.

Como diz Nuno Grande, “*O Estádio Municipal de Braga (2000-04), de Eduardo Souto de Moura, destaca-se inquestionavelmente como obra de experimentação arquitectónica e paisagística, desafiando a arquitectura portuguesa a colocar-se no mais alto nível da competição estratégica. Portugal, como um “país-arquipélago” dificilmente encontraria melhor ícone construído para este início de século.*”⁶⁷

8.18. Corolário e método de um percurso profissional

Nascido na cidade do Porto em 1952, filho de uma família da classe média de elevado padrão cultural, aos seis anos de idade entra para a escola italiana, onde recebe um ensino de qualidade que o terá positivamente marcado e como disse, lhe deixou gratas recordações da senhora Morelli e do professor de música, o pai Facciola, que lhe deu a conhecer a língua e a cultura romana e uma admiração precoce pelo classicismo do qual nunca se libertou.

Europeu de Arquitectura Pabellón Mies van der Rohe 2004, Prémio FAD de Arquitectura, Barcelona, Prémio FAD de opinião, Barcelona, a medalha de ouro do IAKS – International Association for sports and leisure Facilities, Colonia, Alemanha; em 2006 menção honrosa na categoria de Melhor Janela atribuído pela Associação Espanhola de Fabricantes de Janelas e Fachadas Ligeiras (ASEFAVE) – Veteco na Feira de Madrid, Espanha, finalista para o Prémio de Obra de Arquitectura da V Bienal Iberoamericana de Arquitectura e Urbanismo, Montevideo, menção honrosa da V Edição da Bienal Iberoamericana de Arquitectura e Urbanismo, Montevideo.

⁶⁶ FIGUEIRA, Jorge, *Uma Arquitectura para o Futebol* in FERNANDES, Fátima; CANNATÀ, Michele, *Estádio Municipal de Braga de Eduardo Souto de Moura*, Op. Cit, p.114.

⁶⁷ MOURA, Eduardo, *Descontinuidade - Arquitectura Contemporânea*, Norte de Portugal, Livraria Civilização Editora, Porto, 2005, p.46.

Ao longo da sua formação académica estudou francês, como língua obrigatória no ensino secundário, que lhe deu acesso ao existencialismo; Sartre, Camus, Bóris Vian e outros, mas sobretudo a Rimbaud que lhe fez entender a importância de “*il faut être absolument moderne*.” Foi com essa convicção que nos anos setenta entrou na Escola de Belas Artes do Porto. Fê-lo mais por indicação do seu irmão mais velho, ex-procurador da república portuguesa, do que por sua exclusiva vontade, pois da arquitetura não fazia grande ideia até porque como disse ao jornal *Sol* após ter recebido o *Prémio Pritzker* em 2011, a arquitetura nunca tinha sido a sua paixão de vida, e senão fosse arquiteto seria muitas outras coisas, como já antes citado neste capítulo.

Ainda estudante, em 1974, no âmbito da célebre operação SAAL (Serviço Ambulatório de Apoio Local), inicia uma colaboração com o arquiteto Siza Vieira. Nesse ano entra para o gabinete deste arquiteto, onde colhe preciosos ensinamentos e informação. Siza ao contrário do normalmente aceite, nunca foi professor de Souto de Moura. Dessa sua colaboração com Siza, contam-se cinco preciosos anos de aprendizagem. Souto de Moura termina o curso em 1980. Estando a prestar serviço militar obrigatório, em 1981 ganha o concurso público para a *Casa das Artes*, da SEC (Secretaria de Estado da Cultura), no Porto. Concurso que gerou grande perplexidade quando do anúncio do vencedor, pois ao contrário do que todos esperavam, este fora ganho por um jovem licenciado praticamente desconhecido. Isso não seria motivo para tão grande admiração não fora a qualidade e maturidade do projeto, por muitos, inicialmente conotado com algum profissional experiente, eventualmente ligado ao grupo do *Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa*, que como aqui já foi dito reuniu os melhores profissionais da época. A partir desse momento, Eduardo Souto de Moura inicia verdadeiramente a sua carreira de arquiteto, como profissional liberal, merecendo o respeito dos mais velhos e ganhando outra visibilidade. Por isso, e provavelmente também por ter sido colaborador de Siza, foi convidado para professor assistente da FAUP (Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto). A fase inicial da sua obra, de matriz assumidamente Miesiana, funde-se com a influência de Távora de quem foi aluno, que o instruiu na necessidade de atender à história, e de conciliar o racionalismo da arquitetura moderna com os saberes mais ocultos da nossa arquitetura vernacular.

Com Siza aprende a sensibilidade aos sítios, a atender no contexto. No rigor técnico e desenvolve uma reconhecida expressão poética. Com Siza mantém uma longa amizade e uma relação de trabalho que cada vez mais os aproxima. Poder-se-á então dizer que a iniludível influência de Mies na sua obra, não deixou que se afastasse do



Fig. 8.115 – Siza, Álvaro, *Pavilhão de Portugal na EXPO'98*, Lisboa, 1995/97.



Fig. 8.116 – MOURA, Eduardo Souto, *Estádio Municipal de Braga*, Braga, 1997/2004.

pensamento de Távora, nem de uma atenta observação da obra do seu mestre Álvaro Siza. Dessa colaboração com Siza sobra seguramente uma herança arquitetónica, e como nos conta: - *“no início quando trabalhei com ele e depois quando comecei a fazer as minhas próprias coisas tinha uma maior distancia porque o trabalho do Siza é muito pessoal, e como eu o conhecia muito bem, tinha uma espécie de pudor em usar a personificação, porque a sua maneira de ver o mundo é a arquitectura. Como estava muito próximo, parecia-me um pouco um saque, portanto fiz um esforço. Mas tenho a ideia de que fazemos parte de gerações diferentes, temos vinte anos de diferença, logo maneiras diferentes de ver o mundo. Por coincidência, ou o arquitecto Siza mudou ou foi renovando sempre, porque neste momento sou capaz de me identificar mais, ou eu próprio também reconheci que já não preciso tanto dessa distanciação e posso dizer abertamente que sou influenciado por ele.”*⁶⁸

Mas desde as suas primeiras casas, muito influenciadas pelo tema da ruína, de uma atitude quase romântica, mas sem cair no pitoresco, até às obras mais recentes como o *Estádio Municipal de Braga* (1997 – 2004) até à icónica *Casa das Histórias*⁶⁹ (2005 - 2009), da pintora Paula Rego, tem percorrido as várias escalas. Desde a ruína do Geres, passando pela *Casa da Quinta do Lago* (1984 – 1989), no Algarve, pela *Casa de Baião* (1990 – 1993), de *Moledo* (1991 – 1998), em Caminha, das casas de Tavira (1991 – 1996) e da *Serra da Arrábida* (1994 – 2002), da *Casa da Rua do Castro* (1996 –

⁶⁸ Revista, *Traço, Arquitectura + Design* #12, Op. Cit., pp.36-37.

⁶⁹ Com a *Casa das Histórias*, Souto de Moura confirma um espírito contemporâneo. Alguns aspetos da arquitectura histórica da região, distinguem-se de imediato na paisagem por duas estruturas piramidais, de igual dimensão, e pelo betão com pigmentação vermelha. Assume as árvores como valores pré-existentes fundamentais à composição. Aproxima-se de uma abordagem “regionalista”, distanciando-se do abstracionismo moderno dominante na sua obra. Souto de Moura socorre-se da iconografia urbana, como por exemplo as duas chaminés cónicas, igualmente situadas lado a lado, do *Palácio da Pena*, em Sintra, como faz referências a Raul Lino e à *Casa Jorge O'Neill*, ou ainda às chaminés das cozinhas do *Mosteiro de Alcobaça*.



Fig. 8.117 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa das Histórias*, Cascais, 2005/09.



Fig. 8.118 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa das Histórias*, Cascais, 2005/09.

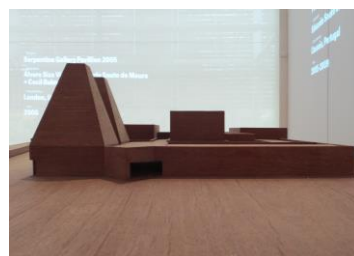
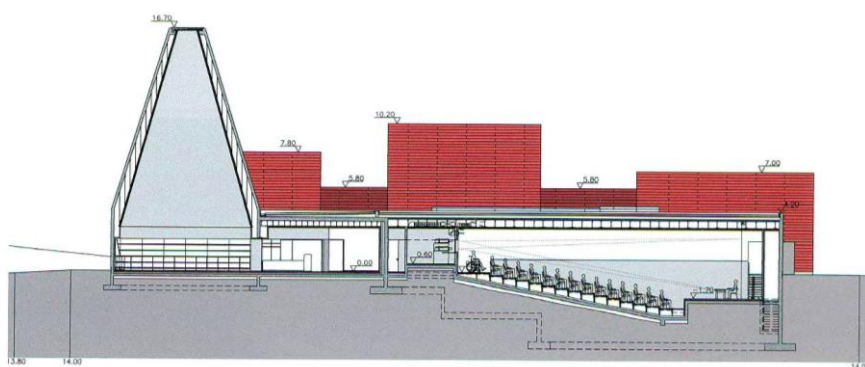


Fig. 8.119 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa das Histórias*, Cascais, 2005/09. Maqueta. Exposição “Porto Poetic”, Porto, Março / Abril de 2014.

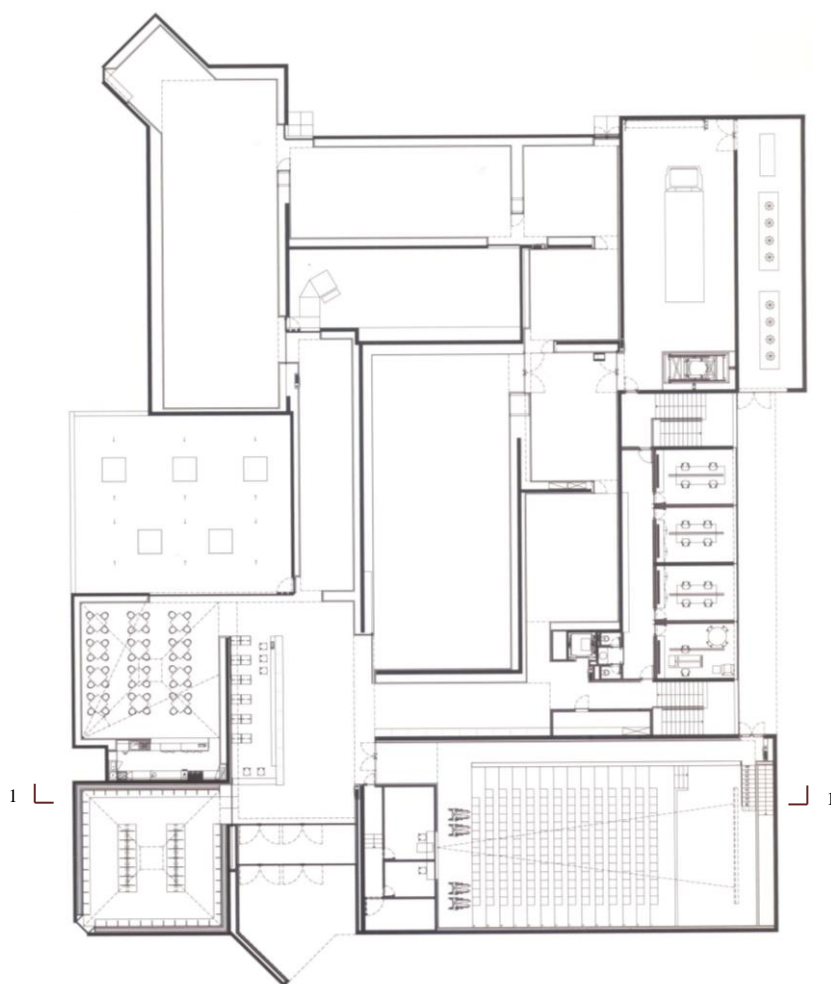


Fig. 8.120 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa das Histórias*, Cascais, 2005/09. Corte 1, sem escala.

Fig. 8.121 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa das Histórias*, Cascais, 2005/09. Planta do Piso Térreo, sem escala.



Fig. 8.122 – MOURA, Eduardo Souto, *Recuperação da Pousada de Santa Maria do Bouro*, Amares, 1989 – 1997.



Fig. 8.123 – MOURA, Eduardo Souto, *Recuperação da Pousada de Santa Maria do Bouro*, Amares, 1989 – 1997.



Fig. 8.124 – MOURA, Eduardo Souto, *Restauração do Museu Grão Vasco*, Viseu, 1993/2004.

Fig. 8.125 – MOURA, Eduardo Souto, *Restauração do Museu Grão Vasco*, Viseu, 1993/2004.

2001), na Foz do Douro, onde temerariamente assume a referência a Loos, passando pela *Casa do Cinema* (1998 – 2003), para o cineasta Manoel de Oliveira, no Porto, nestas obras, e em outras mais, sentimos uma natural evolução. De um primeiro momento assumidamente neoplástico, vemo-lo evoluir no sentido de uma linguagem mais tectónica, em que valoriza noções como parede e volume, linguagem aliás bem marcada em obras como a *Recuperação da Pousada de Santa Maria do Bouro* (1989 – 1997), a *Reconversão da Alfândega Nova para o Museu dos Transportes e Comunicações do Porto* (1993 – 2002), a *Restauração do Museu Grão Vasco* (1993 – 2004), em Viseu, a *Renovação da Cadeia da Relação do Porto para o Centro Português de Fotografia* (1997 – 2001), ou uma das obras mais recentes o *Convento das Bernardas* (2006 – 2011) em Tavira, no Algarve, De todas elas recordamos ainda a importância estratégica da obra do *Metro do Porto* (1997 – 2005), obra reconhecida

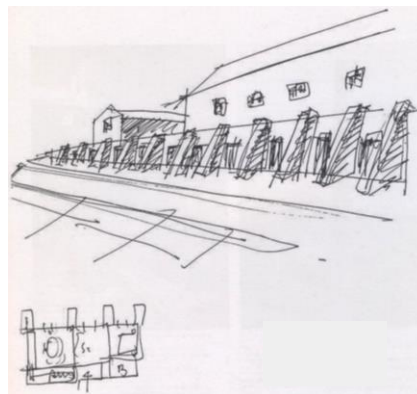


Fig. 8.126 – MOURA, Eduardo Souto, *Convento das Bernardas*, Tavira, Algarve 2006/11. Esquisso.



Fig. 8.127 – MOURA, Eduardo Souto, *Convento das Bernardas*, Tavira, Algarve 2006/11. Alçado Nascente.

Fig. 8.128 – MOURA, Eduardo Souto, *Convento das Bernardas*, Tavira, Algarve 2006/11. Vista do Pátio.



C

C



Fig. 8.129 – MOURA, Eduardo Souto, *Convento das Bernardas*, Tavira, Algarve 2006/11. Cortes ala nascente – C1 e C2. Desenhos sem escala.

Fig. 8.130 – MOURA, Eduardo Souto, *Convento das Bernardas*, Tavira, Algarve 2006/11. Planta do Piso 0, sem escala.



Fig. 8.131 – MOURA, Eduardo Souto, *Convento das Bernardas*, Tavira, Algarve 2006/11. Estudos do alçado.

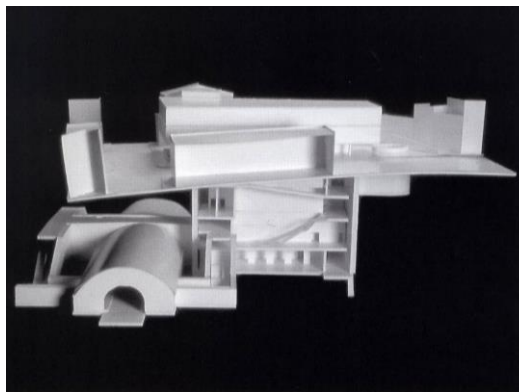


Fig. 8.132 – MOURA, Eduardo Souto, *Metro do Porto*, Porto, 1997/2005. Maqueta de estudo.



Fig. 8.133 – MOURA, Eduardo Souto, *Estação de metro da Casa da Música*, Porto, 1997/2005.

onde com a ajuda de alguns amigos, como Siza Vieira e Adalberto Dias, e outros colegas que convidou, tiveram um enorme impacto na cidade do Porto. Pela qualidade das intervenções, do elevado nível profissional dos que neste projeto participaram, o *Metro do Porto* é hoje entendido como uma obra de referência, modelo para outros metros de outras cidades, e que justamente por isso, Souto de Moura e Siza estão já a desenvolver outros projetos para outros metros de outras cidades do mundo.

Em todas estas obras, sentimos uma permanente pesquisa, novas experimentações e até outras influências, ou contaminações, como nos confessa o autor: - “O Siza, o Herzog, o Barragem e o Mies são arquitectos que eu gosto [...]o Chipperfield, as últimas obras que tenho visto dele são sempre melhores que as anteriores.”⁷⁰

O seu método de trabalho, em tudo semelhante ao de Távora e de Siza, recorre ainda a um imaginário de coisas avulsas, perdidas, ou até colecionadas, como objetos, recortes de figuras de revistas e jornais, de artefactos, e toda uma panóplia de coisas, com ou sem significado, que guarda em seu redor, no seu escritório e na memória. Tudo para ele pode servir como argumento, metáfora ou analogia, guardado no tempo ou para além dele, como aconteceu na relação de imagens que um dia mais tarde descobriu existir entre a *Igreja da Luz* e a *Casa da Quinta do Lago*.

Rigor e emoção, memória e intuição, aliados ao correto domínio dos instrumentos, como o esquisso, o desenho, e as maquetas, são a fórmula que revela o seu método de trabalho. Dos seus esquisos, do seu modo de desenhar. Enquanto processo de investigação e registo, com alguma certeza, podemos dizer que se

⁷⁰ Revista, *Traço, Arquitetura + Design* #12, *Op. Cit.*, p.37.

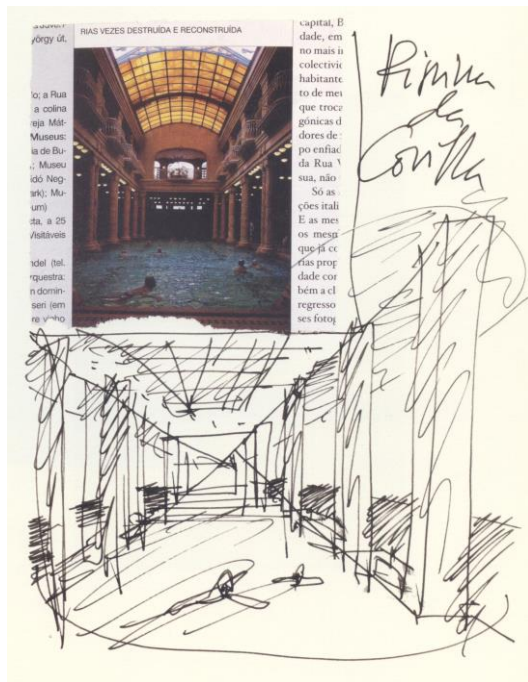


Fig. 8.134 – MOURA, Souto de, Esqueto dos Banhos Gellért, Budapeste. Atenda-se na perspectiva com ponto de fuga na construção do registro da imagem.

aproximam mais dos desenhos de Távora do que dos de Siza. Estes são fundamentalmente desenhados a partir de uma construção perspética, mostrando-nos imagens de uma ideia quase acabada ou muito próxima da solução final. Não são como os esquissos de Siza, dono de um desenho de grande elasticidade, onde várias ideias se sobrepõem e se fundem. Os desenhos de Eduardo Souto de Moura, espelham normalmente uma ideia acabada, já muito definida, uma antevisão do objeto final, faz “arquitetura como um processo mental”. Como o confessou a Luís Miguel Queirós do *Jornal Público* em 2012, “faço croquis para me convencer de que o projeto é bom”⁷¹.

Para Souto de Moura, os esquissos de arquitetura servem um propósito técnico, “não são arte”⁷². Diz que a Siza ficou a dever o seu próprio progresso no desenho: - “quando comecei a trabalhar com ele, sempre que lhe dizia que queria fazer isto ou aquilo de determinada maneira, ele mandava-me desenhar, queria que eu mostrasse, visualmente, a solução que estava a sugerir [...] faço esses croquis iniciais para eu próprio ver o projecto.”⁷³ Tal como Távora, Souto de Moura desenha e toma anotações nos seus cadernos, faz registo de compromissos, e alinha pensamentos. Apesar de sedutores, nos seus esquissos, não é isso que procura, mas antes a importância de uma verdadeira operacionalidade. Esta visão madura, atenta e seletiva da disciplina, ao

⁷¹ <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/xxxxsouto-de-moura-faco-croquis-para-me-convencer-de-que-o-projecto-e-bom-1573428>

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*.

contrário do que alguns vaticinavam, tem-lhe permitido evoluir. Para o explicar, entre possíveis argumentos, está uma enorme capacidade de atender no inatendível, uma apurada visão de síntese, uma imensa memória, sua grande aliada, e um lastro cultural que associado à sua serena intelectualidade lhe tem permitido assertividade e arte. Faz arquitetura como poesia. Diz admirar Herberto Helder e Donald Judd e Miles Davis. Sendo a arquitetura uma grande paixão:

- “...depois de o processo estar consolidado eu tenho de ter a ambição de ser poeta e fazer arte...”⁷⁴

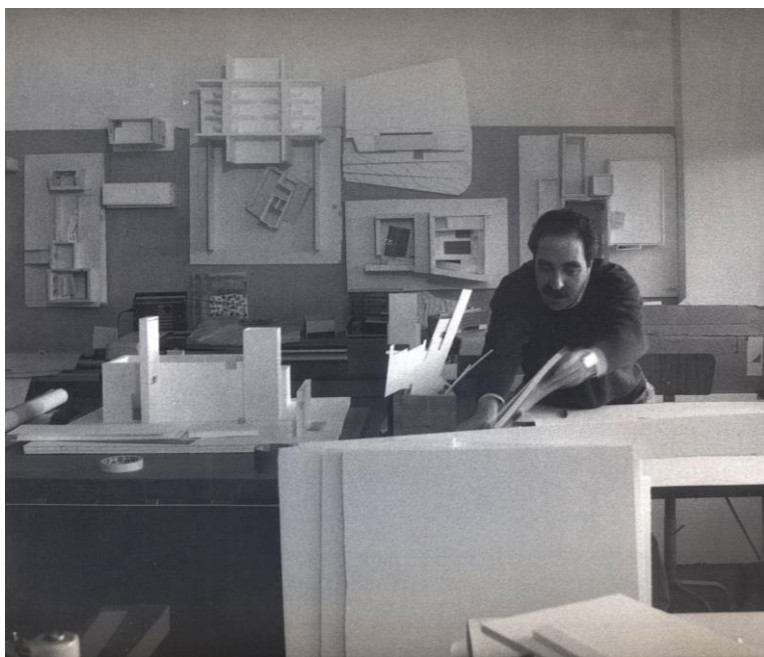


Fig. 8.135 –Escritório de Souto de Moura. Na imagem ao fundo; maquetas de diferentes obras. À esquerda, em primeiro plano a maqueta de trabalho da *Casa de Tavira*.

⁷⁴ BANDEIRA, Pedro; TAVARES, André (coord.), *Eduardo Souto de Moura Atlas de Parede Imagens de Método, Op. Cit.*, p. 13.

CAPÍTULO 9
DA MINHA COLABORAÇÃO COM
ADALBERTO DIAS

9.1 O Despontar de uma Nova Visão.



Fig. 9.1- Adalberto Dias.

Ao abrirmos este capítulo e para melhor entendermos a personalidade e obra do arquiteto Adalberto da Rocha Dias lembremos o que a seu respeito e sobre Portugal, dizia a revista de arquitetura madrileña *A&V*, em meados dos anos noventa do século XX: *“El hecho de haberse mantenido un poco al margen de los vaivenes que han sacudido los cenáculos arquitectónicos durante las últimas décadas – esquivando portanto los embates posmodernos y desconstrutivistas -, sitúa a Portugal en una posición de ventaja comparativa dentro del escaparate europeo, ahora que corren tiempos propicios para una enésima revisión de los preceptos “modernos”, dentro del proceso cíclico que hace oscilar el péndulo entre el rigor constructivo y geométrico y los arrebatos formalistas más o menos desatados. En esto, la influencia de Siza – que no ha necesitado renunciar a la herencia moderna para enriquecerla con un tratamiento excepcionalmente libre – ha sido fundamental y está en la base de la producción de los arquitectos portugueses más jóvenes.*

*Adalberto Dias (nacido en 1953) es uno de los más conspicuos representantes de esta corriente neomoderna, y ha sabido adoptar abiertamente muchos rasgos del language de su maestro Siza sin caer en el mimetismo.”*¹

Entender então a obra de Adalberto Dias implica antes de mais compreender o momento histórico que viveu, um mundo de complexidades, de ambiguidades,

¹ “La disciplina del ladrillo. Residencia universitária, Aveiro” / DIAS, Adalberto, *A&V*, Madrid, nº 47, BAU, Maio-Junho 1994, p.102.

influências, adesões e rejeições, por vezes transgressões. Reconhecer a sua obra, analisar o seu método, implica tornar claro o processo pelo qual fundamenta a noção de construir e habitar, que evita disciplinarmente a mera assunção de estilos, maneirismos ou quaisquer outras prescrições formalistas. Como o refere igualmente Pierre Mardaga no seu livro “Architectures à Porto” de 1990, “...*En parellèle à ses cours, achevés en 1976, Adalberto Dias travaille chez A. Siza, notamment dans l’équipe des S.A.A.L. de São Victor. Diplômé en 1981, il exerce à Porto et poursuit ponctuellement cette collaboration à l’occasion d’un certain nombre de concours, auxquels est également associé Eduardo Souto Moura.*

De cet apprentissage, assez représentatif de sa génération, il a particulièrement développé une accumulation attentive des éléments de contexte liés au projet, depuis l’examen approfondi du milieu aux contraintes de toute nature (personnalités, procédés constructifs,...). Le projet est ainsi une récupération de cette analyse, un assemblage de réponses par le détail, par le choix des types ou par les principes développés.”² Importa então compreender os reais fundamentos em que assenta a sua projetualidade.

Como aluno de F. Távora, Adalberto Dias recebe a influência tardia do modernismo. Com Siza, cedo se liberta desse pensamento e aprende a nova visão paradigmática, que exalta a racionalidade e incorpora os valores poéticos e sensíveis da realidade. Siza foi e é, sem dúvida, para Adalberto Dias uma referência incontornável, desde o primeiro momento em que entrou no seu escritório para preencher uma vaga como desenhador, tinha então dezoito anos. Com ele trabalhou entre 1971 e 1977. Dessa colaboração, ainda como estudante, aprende a evitar a ação redutora do moderno e nasce para o novo conceito de uma arquitetura mais contextual, em que sai reforçada a importância do “sítio”, noção desenvolvida e aperfeiçoada por Siza Vieira. Siza era considerado por essa altura um pós-moderno resistente, que entroncava a novidade teórica do seu discurso disciplinar no entendimento da complexidade e aprofundamento da racionalidade, contra a ideologia do racionalismo - o mesmo que durante os anos trinta e quarenta do século XX personificou a luta contra o estilo nacional do “Estado Novo”, de Salazar, – logo a perspectiva de uma arquitetura mais racional, ou de maior racionalidade, não significava necessariamente a ideologia totalitária da razão, mas antes a capacidade de sondar o próprio pensamento, de estabelecer o espírito de

² AA/VV; *Architectures à Porto*, Pierre Mardaga éditeur, Bruxelles, 1990, p.198.

autocrítica, que define a ténue fronteira entre a atitude ética e a presunção, quase sempre desviante, de supostos espíritos mais iluminados.

Com Siza, Adalberto aprende ainda a juntar à razão uma dimensão sensível e intuitiva, como também a valorizar a importância da construção popular, aliada à sensibilidade artística, que consolida a especial atenção ao lugar, o *Genius Loci*.

9.2. Método e Instrumentos de Trabalho

Quando interpelado numa conferência de arquitetura, em Itália, organizada pela Ordem dos Arquitetos de Campo baixo no Outono de 1999, e lhe perguntam se em Portugal os arquitetos se interessavam pelas novas tendências que então começavam a manifestar-se de forma globalizante, respondeu que “*naturalmente se interessavam pelas novas experiencias em curso mas aproveitavam delas unicamente o necessário, ou seja muito pouco*”³, resistindo com determinação à torrente de informação, de modelos e referências, que massivamente inundava o panorama da arquitetura contemporânea portuguesa.

Da minha colaboração com Adalberto Dias, recordo bem o relativo entusiasmo com que assistia à chegada dessa nova informação, nem sempre suficientemente escortinada na sua apressada divulgação. A atenção de Adalberto Dias centrava-se principalmente no que se fazia em Portugal, sobretudo na produção de alguns dos maiores nomes da arquitetura do Porto e do norte de Portugal. Mas esta não era de modo algum uma visão autista, hermética, ou ensimesmada em referências pessoais, mas antes uma visão seletiva, porque consciente e responsável. A sua atenção ia talvez mais reflexivamente, no sentido de uma certa revisão do moderno, como aprendeu de Távora e aperfeiçoou com Siza.

Sempre contextual, Adalberto funda no desenho o seu método, e isso permite-lhe aprofundar melhor ideia e mais facilmente explorar as relações de integração da sua arquitetura com os sítios, onde aspetos como a topografia, a morfologia, ou outros menos atendíveis, quase sempre determinaram as principais linhas de força com que fundamenta a sua projetualidade.

Tendo sido aluno de uma escola que refletia, *lato sensu*, o pensamento e obra dos grandes arquitetos do Séc. XX - como por exemplo Le Corbusier, Wright, Gropius, Mies e Alvar Aalto - fundada no rigor de representação herdado de mestres como

³ NEVES, José Manuel, *Adalberto Dias, Architecturas*, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p.5.

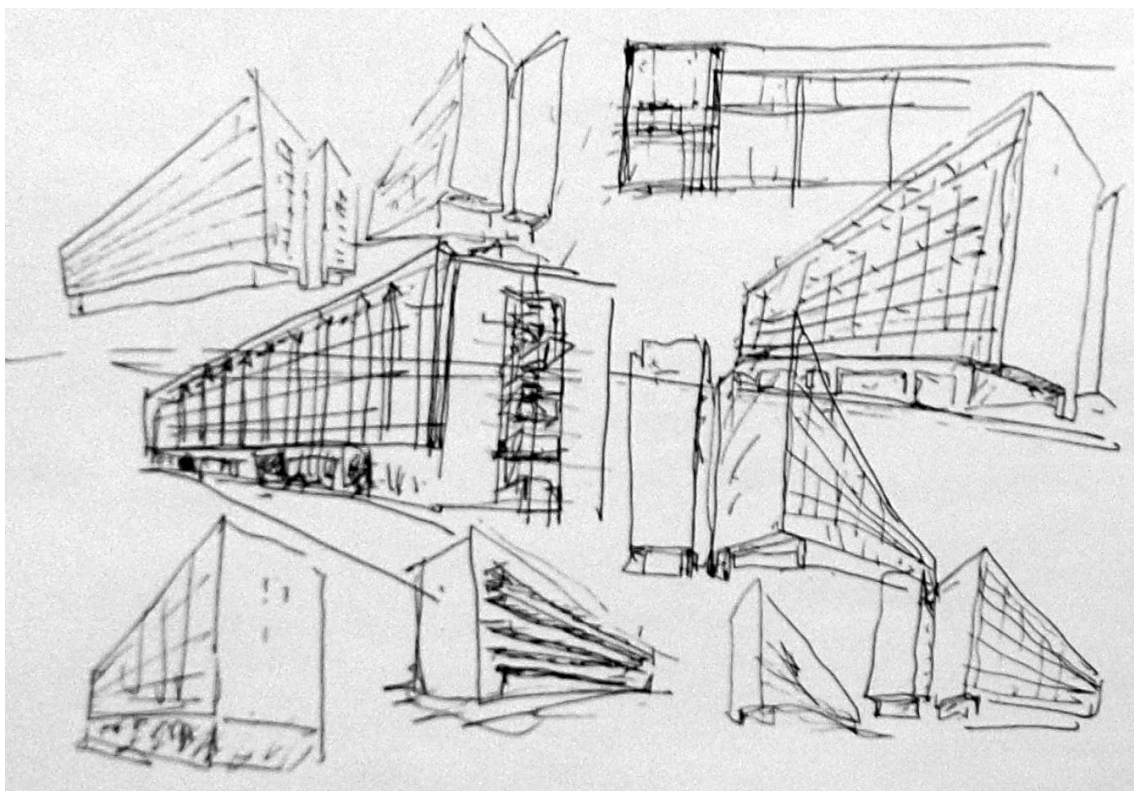


Fig. 9.2 - DIAS, Adalberto – *Casas Brancas*, Porto, 2001/2007. Esquissos do autor do projeto. Exposição “Porto Poetic”, Biblioteca Almeida Garrett, Porto, Março/Abril de 2014.

Carlos Ramos e Marques da Silva e na importância do desenho protagonizada por Siza - Adalberto revela de forma clara e inequívoca uma formação de matriz modernista, em que o desenho como instrumento do método se institui como fator primordial de investigação e representação arquitetónicas.

O seu método representa pois e fundamentalmente, o que consideraria como uma viagem através do desenho, viagem de descoberta e revelação, sempre apoiada no esboço, na leitura lúcida e atenta dos sítios, na interpretação dos lugares, no rigor e geometria das composições, nos processos construtivos e numa sustentada e sempre procurada linguagem de síntese. Ouvi-o muitas vezes regatear pela necessidade de evitar “*desenho a mais*”⁴, desenho tantas vezes desnecessário e desequilibrador. Essa preocupação, corolário de um conhecimento e cultura arquitetónicas que possui, e voluntariamente transmite aos seus alunos e colaboradores, põe o assento tónico na importância e no impacto que os dois arquitetos que o precederam, Távora e Siza, tiveram na sua formação e no legado que ambos deixam às gerações seguintes.

Quando Adalberto Dias alertava para aspetos do projeto, eventualmente excessivos, em que invocava o risco do “*desenho a mais*”, atalhava dizendo

⁴ Citação livre mas respeitosa de Adalberto Dias.

metaforicamente que, “*mais importante que desenhar é raspar*”⁵, literalmente raspar o desenho, feito sobre papel vegetal, raspar com uma lâmina, como por essa altura era técnica usual, apagar o que está a mais, corrigir, implicitamente simplificar, melhorar a geometria do desenho, procurar até ao limite uma qualidade espacial e compositiva, a mais correta dimensão, acautelando sempre, escala e proporção.

Da minha colaboração com Adalberto Dias, quando não havia ainda computadores e tudo era desenhado à mão, retenho ainda a enorme capacidade e gosto que tinha em tudo desenhar. Desenhava, esquisava, mais do que todos os seus colaboradores, na incessante busca do que se esconde para além do desenho e da memória. Em cada trabalho tudo era pensado e executado até ao mais pequeno detalhe, numa irrequieta e constante dinâmica projetual. Pedia-nos constantes alterações, que prontamente fazíamos, e por vezes eram muitas. Depois voltava a analisar tudo com cuidado. Podíamos por vezes discordar, mas quase sempre estava certo.

É seguramente desta forma que Adalberto, qual herói homérico, resiste e ensina a resistir ao sedutor “canto da sereia”, aos modelos e tendências hoje tão propalados pela “generosa” globalização. Evitando esses ardis, reprime a tentação de gestos fáceis, de uma arquitetura de moda e dos modelos “revisteiros”, tão presentes na arquitetura contemporânea, e que “contaminam” o imaginário de muitos arquitetos, em alguns casos compreensivelmente muito jovens, noutros já não tanto assim.

O processo não é fácil, e depois de muitos anos passados, do quanto com Adalberto aprendi, e com a mesma atualidade, diria poder tomar por minhas as inquietudes de Kenneth Frampton, quando em meados dos anos noventa a este respeito perguntava se “*no estaremos condenados, por así decirlo, a una prolongada operación de “resistência”, en el sentido de Clement-Greenberg?*”⁶

Quem melhor conhece Adalberto Dias e a sua maneira de trabalhar, facilmente lhe atribui, além do que já aqui foi referido, outras características como perseverança, rigor disciplinar, sensibilidade, gosto apurado e até teimosia. Perseverante, porque nunca abandona o desenho na procura incessante e quase obsessiva de perfeição. Exigência que manifesta nos traçados das composições e no rigor da sua ação e pensamento. Para ele, nada no projeto acontece por acaso. Do dimensionamento, ao

⁵ Idem.

⁶ FRAMPTON, Kenneth, “En busca de una línea lacónica. Notas sobre la Escuela de Oporto”, A&V, Madrid, nº47, BAU, Maio-Junho 1994, pp. 26 – 32.

mais subtil dos alinhamentos, ou rotação, tudo resulta de aturadas reflexões sempre apoiadas pelo desenho e maquetas, que revelam obras plenas de rigor e sensibilidade. Teimosia e exigência disciplinar porque, quando seguro do que quer, não hesita e imprime à sua equipa e a si próprio o ritmo e espírito necessários para o melhor desempenho e condução de todo o processo.

Além do esquisso e do desenho rigoroso, é também de salientar a forma sistemática como utiliza a maqueta como instrumento de trabalho e investigação. Consigo não há projeto que dispense a realização de uma ou várias maquetas, e o uso recorrente desta ferramenta, como expressão do método, é também ela uma herança, um pergaminho herdado de Siza. Mesmo tratando-se de toscas maquetas de estudo, por preguiça ou inércia, nunca evitou fazê-las, procurando também por aí os melhores argumentos, as melhores soluções. Os modelos executados com grande rigor, quase sempre em balsa ou cartolina branca, transmitem emoção e uma energia que não deixa indiferente o mais comum dos observadores. Sempre preocupado em não ceder à ligeireza do discurso fácil e permissivo, do tipo “e já agora porque não”, ou simplesmente “porque sim”, espelha com clareza, e também através da manipulação desses modelos, uma personalidade vincadamente exigente e disciplinadora com que conduz toda a ação projetual.

A sua arquitetura não visa um estilo mas tem estilo no que faz. Com inteligência, elimina aleatoriedades, maneirismos, ou outros desvios porventura mais tentadores. A seu jeito revela um gosto apurado, que exprime de forma serena e discreta. Sem exacerbados formalismos ou virtuosismos tecnológicos, evita o exagero de certo minimalismo amaneirado, tantas vezes academizante. A sua obra, também por influência de Siza, reflete um pensamento próximo de Loos, quando entrega o ornamento à expressão própria dos materiais e à arte de construir. Podemos referi-lo como purista, mas não como puritano, pois exalta a pureza das formas não como norma, mas como modo de enriquecer e transformar o espaço. Com lúcida determinação recusa a arte pela arte. Sem tibiezas, como aprendeu de Távora, assume a noção de serviço que deve presidir à ação do arquiteto. A arquitetura como noção, recordada de Távora, pressupõe exatamente esse entendimento, que Adalberto não enjeita e adota como exercício disciplinar de uma função que se pretende eminentemente social. Por essa razão, e à luz dos ensinamentos deste mestre, não se aventura em engenhosos expedientes externos à arquitetura e demonstra, quase sempre e com total domínio dos



Fig. 9.3 – DIAS, Adalberto – *Escola EBI de Sernancelhe*, Viseu, 2011. Fotografia da Maqueta.



Fig. 9.4 - DIAS, Adalberto – *Casas Brancas*, Porto, 2001/2007. Maqueta do autor do projeto. Exposição “Porto Poetic”, Biblioteca Almeida Garrett, Porto, Março/Abril de 2014.

instrumentos, que os desígnios da modernidade não estão ainda esgotados.

A sua obra faz meditar em como é relativa a categoria do progresso, mesmo quando entendido numa vertente mais tecnológica, que não enjeita e até explora, mas nunca perde a referência de técnicas mais antigas. Com um pé no passado e outro no futuro, sustenta as suas ideias com mestria e inteligência de hábil negociador, atento e esclarecido. Tudo o que faz denuncia uma discreta elegância, que se confina no rigor do essencial. Faz uma arquitetura simples mas não simplista. A simplicidade como qualidade, não é necessariamente redutora do bom desenho e quase sempre acrescenta mais do que aparentemente se vê. Segundo ele, caminhos de simplicidade, fazer de forma simplificada, permitem mais seguramente atingir esse estágio de serena perfeição, como qualidade no limiar do belo. É pois, perante este complexo exercício de explicar uma ideia a partir do desenho mínimo, que se percebe a peculiaridade do seu discurso arquitetónico, sempre fechado a levianos improvisos. Dono de uma arquitetura onde imperam a sensibilidade e o rigor, de um discurso reflexivo que perpassa os mestres e revela influências, mostra-se fiel depositário de um legado que preserva e respeita, porque admira, e gosta de passar a alunos e colaboradores.

Dessa minha colaboração com Adalberto Dias, recordo ainda o modo como frequentemente nos alertava para a importância de uma necessária visão de síntese, condição bastante, embora não suficiente, para evitar compromissos espúrios e excessos estilísticos, onde a simplificação que se procura, a cada desenho, não convive mais com o gratuito ou o acessório. Adalberto promove e ensina uma atitude purista, não uma atitude puritana, simplista ou redutora. Para Adalberto Dias levar o desenho à sua essência não é já uma questão de método mas de carácter.

93. Workshop, Soure: 1987

Recordo uma participação num workshop, em 1987, onde se faziam representar as três escolas portuguesas de arquitetura, ESBAL, ESBAP e CESAP, então únicas em Portugal. Nesse evento, tínhamos como programa desenhar uma nova estação ferroviária, do tipo apeadeiro, com passagem aérea para peões, pertencente a uma pequena localidade do município de Soure, distrito de Coimbra.

Adalberto Dias, por essa altura meu professor de projeto no quinto ano do curso de arquitetura, logo fez perceber que este exercício não deveria circunscrever-se apenas à resolução dos dois temas isoladamente, mas também e ainda alargar-se à relação destes com a envolvente, através de um reconhecimento detalhado do lugar e da importância que o mesmo deveria ter para uma solução mais bem integrada. Daqui resultou naturalmente a realização de um pequeno plano de pormenor para o local. O tema não se confinou portanto, à estrita resolução do programa, à configuração dos espaços e suas formas. A maneira analítica, e quase “radiográfica”, como abordamos o território, conduziu sem dúvida a uma solução mais fundamentada que, tanto quanto possível, eliminou casualidades e reduziu o risco de uma menos sustentada retórica justificativa. Foi então proposta a regeneração e requalificação de alguns caminhos, praças, largos e outras estruturas urbanas, assim como a inserção de alguns pequenos equipamentos. E deste exercício saiu um novo desenho que cerziu o conjunto das situações. Tudo ganhou nova ordem e unidade e já nada mais era simplesmente accidental. Partindo do geral para o particular, colocou-se então o enfoque no tema a desenvolver. Estavam assim criadas as condições para que de forma mais objetiva se encaixa-se a solução no lugar, transformando-o.

Lembro a propósito e comparativamente, um episódio idêntico passado no workshop internacional *Città natura*, em Avellino em que participaram diversas escolas como a do Porto, de Madrid, de Clermont-Ferrand, de Postdam, de Mendrizio, de Thessaloniki e de Ammán. Sandro Raffone, coordenador do evento relata então desta forma a peculiaridade do método de Adalberto Dias. *“Juntamente com o meu colega Gianluca De Vito, que acompanhou o desenvolvimento do workshop, notamos o singular método de trabalho dos portugueses que, antes de começarem a trabalhar no projeto, tinham examinado a fundo o lugar e espaço envolvente. As primeiras hipóteses foram simuladas numa folha de papel com lapiseiras, régua e cigarros, depois, ensaiando numa maquete de estudo acompanhada por esboços, Dias e os seus alunos*

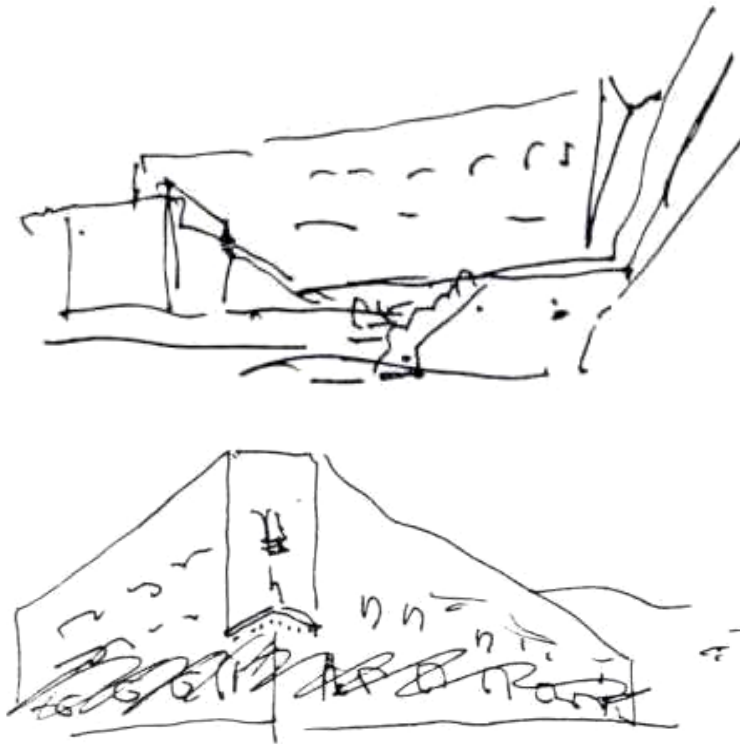


Fig. 9.5 – DIAS, Adalberto – *Residências Universitárias de Aveiro, Campus Universitário Aveiro*, Aveiro, 1988/2000. Esquissos a caneta do autor do projeto. Estudos para o ângulo interior Norte - onde se pode ler a escada sobre o lago e o negativo da escada do canto – e remate exterior.

*registaram com precisão e rigor geométrico a solução definida*⁷. Estou seguro que essa visão ordenadora de Adalberto com que sempre orientou as suas equipas continua muito presente no seu espírito e percurso profissionais, o que lhe confere um carácter metodológico de perfil quase científico. Para isso basta ver como nos seus projetos o desenho corre as diferentes escalas detendo-se tantas vezes, para muitos, em aspetos menos atendíveis. Para melhor o ilustrar lembro o conjunto das Residências Universitárias de Aveiro em que tive a honra de participar.

Partindo do plano de pormenor original do campus da Universidade de Aveiro, dirigido por Nuno Portas, eminente urbanista e professor na escola de arquitetura do Porto, Adalberto Dias mostra-se inquieto, quer pelo desafio que a obra representa, quer pela incontida vontade que sentia em rever alguns aspetos mais particulares da implantação e da relação do edifício com as preexistências mais antigas, como no caso uma construção adjacente, o seminário, e outros aspetos que considerava pertinentes, como por exemplo o desenvolvimento excessivo do volume do ângulo norte destas residências, como previa o plano. Dessa inquietude, resulta o desenho final como reconhecimento da alternativa que propôs, e a anuência de Nuno Portas que o subscreveu.

⁷ NEVES, José Manuel, *Op. Cit.*, p.7

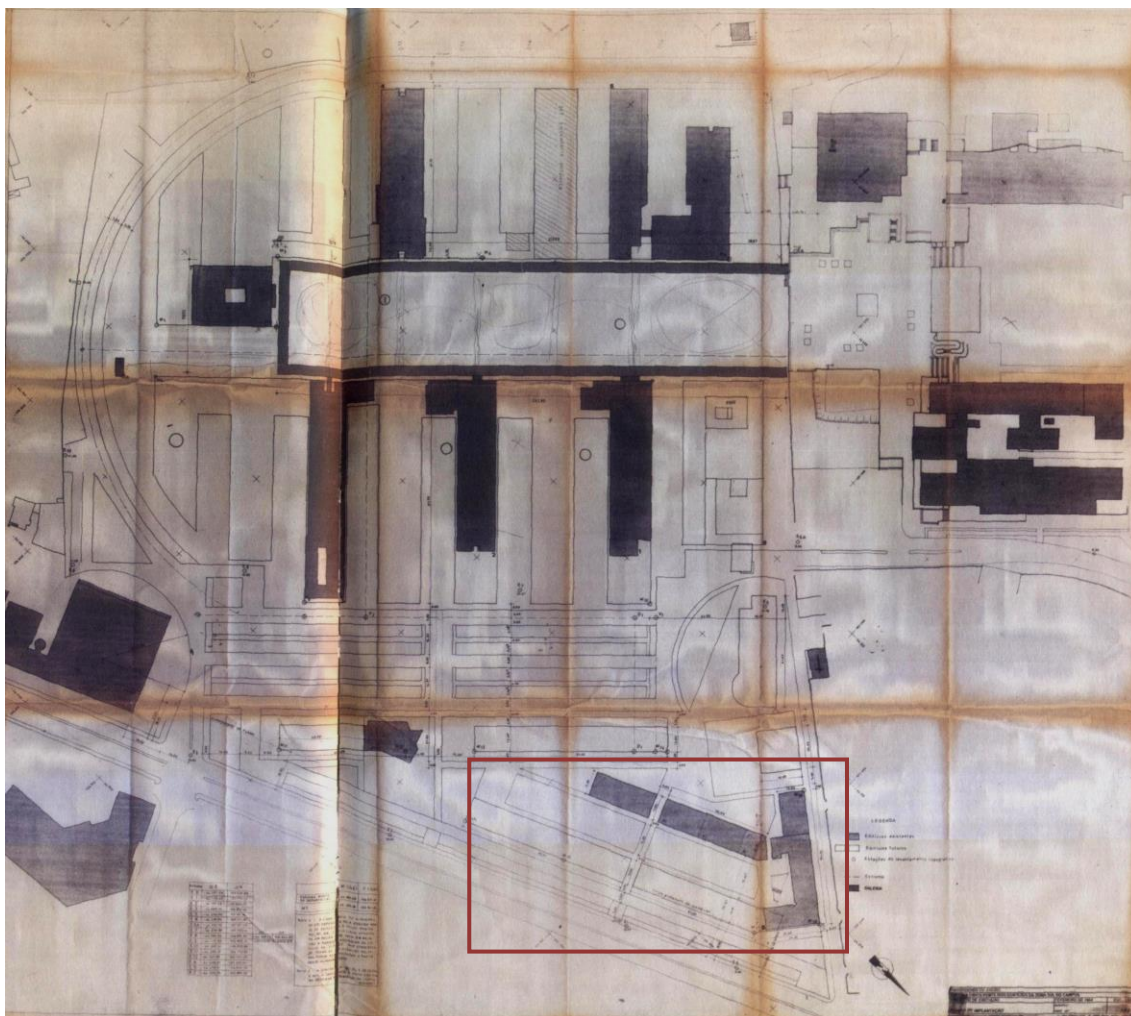


Fig. 9.6 – Centro de Estudos da Faculdade de Arquitetura da Universidade Do Porto (CEFA/UP) – *Plano de pormenor do Campus Universitário de Aveiro*, Aveiro, 1987-2000. Planta do plano de pormenor coordenado pelo arquiteto Nuno Portas com a alteração da implantação das residências universitárias segundo o projeto do arquiteto Adalberto Dias.

9.4. Adalberto Dias, uma Referência

Exigente projetista e atento construtor, posiciona-se para além das fronteiras temporais, o que lhe permite uma visão mais assertiva, própria de quem domina os segredos da profissão. Funda a sua ação no rigoroso conhecimento da realidade, toma-a por coisa própria e procura ver além do imediato. Atento detém o olhar sobre os mais discretos sinais duma arquitetura, dum objeto, ou de um lugar. Aí, “fica, fica...” como sugere Manoel de Oliveira⁸, centenário personagem e mítica figura do cinema português, ao

⁸ Cineasta português (Porto - 1908), acumula inúmeros prémios e distinções, tendo sido várias vezes galardoado com o “Leão de Ouro” do Festival de Cinema de Veneza e a “Palma de Ouro” do Festival de Cinema de Cannes. Da sua já longa carreira conta com mais de cinquenta películas cinematográficas produzidas, entre longas, médias e curtas-metragens, das quais se destacam, *Douro, Faina Fluvial* (1931), *Aniki-Bobó* (1942), *A Divina Comédia* (1991), entre outras. No Porto, sua cidade de sempre, conta com uma casa que lhe foi dedicada e desenhada por Eduardo Souto Moura. Com a comemoração do seu centésimo aniversário, foi protocolado com a fundação de Serralves, a realização da nova sede, Casa do Cinema de Manoel de Oliveira, projetada por Álvaro Siza, que terá lugar nos parques desta instituição.



Fig. 9.7 – SIZA, Álvaro – *Retrato de Adalberto Dias*, 1991. Esquisso a caneta.

tentar fixar o tempo e o espaço nos planos cinematográficos que tanto gosta de produzir, e se tornaram desde à muito na sua imagem de marca como realizador de cinema. Manoel de Oliveira, também ele um reconhecido artista e muito premiado cineasta de projeção internacional, também ele um estimado e ilustre cidadão do Porto. Quase sempre vi Adalberto observar atento e demoradamente os sítios, as envolventes, os seus desenhos e maquetas, que parcimoniosamente analisava, como quem olhava por entre diáfanas realidades, e não só olhava como procurava ver.

Hoje as exigências do sistema produtivo, raramente permitem tão serenas abordagens, tendem a ignorar os mestres e a substituí-los por quem dê resposta rápida ao mercado. Já não há tolerância pelo tempo de maturação de um projeto, e a rapidez de construir não deixa muito espaço à reflexão, nem à sempre última e derradeira correção de obra. Como diziam dois meus antigos professores, Manuel Nicolau Brandão e Raul Hestenes Ferreira – este último trabalhou com Louis Kahn em Filadélfia entre 1963 e 1965 e de certo modo por ele foi influenciado, ao ponto de ser por muitos considerado como o “Khan Português” - “*um projeto está sempre em aberto...*”, e bom seria que assim fosse, pois a vontade de melhorar, transformando, é uma latente inquietude que não nos liberta dessa relação “umbilical”, entre arquiteto e obra, que tende definitivamente a romper-se, não deixando espaço a uma maior maturação e a correções ulteriores.

A quotidiana profusão de modelos, com que somos invadidos, obriga ainda a uma atenta reflexão, e cria hesitação no momento de optar. Conforme disse Ludwig



Fig. 9.8 – KAHN, Louis – *West Hostels*, Sher-e-Banla Nagar, Capital do Bangladesh, 1962 -1983.



Fig. 9.9 – FERREIRA, Raul Hestenes – *Biblioteca municipal Bento de Jesus Caraça*, Moita, 1989 - 1997.

Wittgenstein⁹, “*A diferença entre um bom arquitecto e um mau reside nisto: o mau cede a qualquer tentação e o outro resiste.*”¹⁰ É o que acontece com Adalberto Dias. Resiste, estou certo disso, e para tal atenda-se nas suas obras, das mais antigas às mais recentes. Como sempre é bom lembrar, a arquitetura como noção é uma arte a que respeita não só o espaço mas também o tempo e a sua significação. Então, consciente desta noção, Adalberto irrompe por entre avassaladoras arquiteturas que todos os dias invadem o nosso campo disciplinar e mantendo-se fiel a uma metodologia previsível, faz com que as suas obras não temam o juízo do tempo.

9.5. Uma Figura da “Escola do Porto”

Adalberto Dias surge já referenciado por Kenneth Frampton em “História Crítica da arquitetura Moderna”, como discípulo emergente de Siza Vieira. Ele e outros ligados ao mestre colocam a escola do Porto como a referência mais importante da contemporaneidade depois da Bauhaus e de Ulm, segundo Frampton.

Como já referido, talvez o prolongado isolamento político a que o nosso país esteve sujeito durante largos anos tenha de certa forma funcionado como alavanca, paralelamente às históricas participações de Fernando Távora nos CIAMS e no *Inquérito à Arquitetura Popular Portuguesa*. Estes foram acontecimentos que permitiram sem dúvida, desenvolver e aclarar novas visões, novos conceitos, profundamente enraizados na perceção das técnicas tradicionais, na participação e

⁹ Destacado filósofo Austríaco (1889-1951), filho de uma abastada família Vienense mecenas de reputados músicos e pintores, vai a convite da sua irmã Margaret participar no projeto da casa que esta encomendou ao arquiteto Paul Englemann. Desta participação, após um período errante na vida do filósofo, resulta uma obra depurada e anti-ornamental, ao estilo de Adolf Loos (1870 – 1933) que, tal como Englemann, admirava e de quem se tornou amigo.

¹⁰ WITTGENSTEIN, Ludwig, in <http://doportoenaoso.blogspot.pt/2011/02/um-percurso-pelo-weissenhof-siedlung.html>



Figura 9.10 – DIAS, Adalberto – *Residências Universitárias do Campus Universitário Aveiro*, Aveiro, 1988/2000. Vista da fachada. Extrato da imagem. Atenda-se na composição de tipo antropomórfico da passagem entre blocos. Extrato



Figura 9.11 - SIZA, Álvaro – *Pavilhão Carlos Ramos*, FAUP, Porto, 1986/1996. Atenda-se na composição de tipo antropomórfico do topo sul do pavilhão. Extrato de imagem.

oscultação dos operários, dos donos de obra, na escala das intervenções, na sempre presente valorização dos aspetos orgânicos de um sítio, bem como no cuidado posto na manipulação do espaço e da luz, que Siza reforçou, como razões centrais de um novo paradigma da nossa arquitetura. Sem nostalgias, revendo o passado e perpetivando futuro, filtram-se os saberes e fica facilitada a continuidade do moderno.

Adalberto soube também pegar neste legado, a exemplo dos seus mestres, sentindo-se bem na condição cultural de arquiteto do Porto, cidade aonde sempre viveu e exerceu a sua atividade profissional, também ela cidade conservadora mas liberal, numa conjugação de opostos que simplesmente se complementam. Ortodoxo nos princípios, se assim o quisermos entender, mas sempre atento e sensível à envolvente cultural do seu tempo, vê em Siza - com quem trabalhou e de quem foi diretor executivo do projeto da nova Faculdade de Arquitetura nos anos 80/90 - uma referência maior, para ele talvez o último mestre contemporâneo, assim o pensa e assim sempre o afirmou, convicto de que “*para além de Siza é difícil ir*”¹¹. Esta afetação ao mestre, a sua proximidade - até física, atendendo ao facto de terem tido os seus escritórios lado a lado, durante longos anos, no mesmo edifício da rua da Alegria no Porto -, pode ser delicada e até perigosa, contudo soube encontrar a sua individualidade. Adalberto Dias sempre na busca de uma expressão própria evita mimetismos ou colagens ingénuas. Por

¹¹ NEVES, José Manuel, *Op. Cit.*, p11.

vezes e pela participação que teve na elaboração do projeto da faculdade de arquitetura do Porto, cria aproximações referenciais a Siza, como me recorde de uma ou outra situação mais pontual. Lembro por exemplo, uma representação do tipo antropomórfico como aquela que se pode ler num dos alçados do volume localizado sobre o atravessamento central das residências universitárias, entre os dois corpos implantados a nascente, junto à Avenida da Universidade.

9.6. A Individualidade

Como arquiteto não tem conceitos preestabelecidos, não lhe interessa seguir ou reinventar um estilo, procura antes uma sóbria coerência que reflete no rigor conceptual e geométrico da construção. É comum ouvi-lo comentar uma obra e dizer que, desde a organização espacial à estrutura tudo lhe parece bem, mas “*falta Arquitetura*”¹². Essa foi sempre para si uma preocupação central. A arquitetura como uma atmosfera, como uma harmonia e não apenas construção, a arquitetura como uma manifestação quase metafísica e não apenas estrita consciência tecnológica. Daí nunca aligeirar aspetos como a expressão dos materiais, a modelação da luz, a escala, a proporção, a composição, a clarividência das suas ideias, dos seus desenhos e até das poucas citações que lhe conhecemos. Segundo Álvaro Siza “...*harmonia, resultado de um grande sentido de medida, da proporção, do grau de expressividade, da renúncia ao excesso de timidez*”¹³, é uma qualidade que Adalberto Dias insistentemente persegue e com a qual qualifica toda a obra.

Sendo um Arquitecto da “Escola do Porto”, desenha bem, como a escola ensina e exige, e como aprendeu com o seu mestre Álvaro Siza submete o projeto aos circunstancialismos do lugar, contextualiza-o mas evita a componente escultural. Compõe evitando mimetismos inúteis e estéreis que contaminem e tornem a arquitetura num espetáculo menos próprio. Dedica especial atenção à nobreza e características dos materiais, à forma como coerentemente se relacionam, por vezes também ao processo tradicional de os aplicar e à forma como estes contribuem para uma expressão plástica da composição enfatizando noções de peso e leveza. É ainda nesta coerência que de forma densa, desenha os projetos de execução, onde podemos ler registos de sentimentos e saberes acumulados. Olhar esses desenhos constitui uma enorme emoção,

¹² Citação livre mas respeitosa de Adalberto Dias.

¹³ GALADI, José; RUBIÑO, Ignacio, “Adalberto Dias, el Territorio de los Nomadas. Ensayo Collage”, citando Álvaro Siza, *Architèti*, ano IV, nº 17, Trifório, Janeiro / Fevereiro / Março, 1993, p.55.

pela clareza e rigor que deles transparece. É grande o detalhe de informação com que os instrui e os torna operativos, facilitando o trabalho do executante, mesmo que para isso, penoso para o arquiteto, e daí nasce um compromisso que hábeis artífices materializam sobre a sua orientação. Adalberto não faz concessões à forma ou ao modo como combina os materiais. Liberto de preconceitos explora o espaço, a luz, a tectónica de volumes, a relação espacial interior/exterior, bem como a profundidade de campo que neles se joga. Tudo se condensa num aturado exercício de grande exigência, sensibilidade e rigor, cuja aparente simplicidade da obra esconde um labor e complexidade que lhe vêm de Siza. Sobre a sua obra irei falar ainda de alguns dos projetos em que colaborei, ou que de alguma forma me tocaram particularmente, pela graciosidade do seu desenho, pelo rigor e harmonia das suas composições, ou pela clareza e ensinamentos dos seus traçados.

9.7. Casa Neto: 1986-1992

É exemplo disso uma pequena grande obra, a Casa Neto, na Águda, Vila Nova de Gaia - casa de férias nos arredores do Porto - premiada na I Trienal de Sintra em 1992 onde a metodologia e todos os aspetos já antes enumerados surgem naturalmente. Atenda-se desde logo no traçado geométrico da fachada que define uma composição e lembra os traçados reguladores de Le Corbusier. O lote é estreito e profundo (9mx33m), com uma envolvente, eclética, pouco inspiradora e de crescimento irregular. O mar não se vê mas sente-se e adivinha-se a umas escassas centenas de metros.

Na primeira fase foram construídos dois quartos e uma sala, à medida de uma família pequena e na proporção do orçamento. Na segunda fase, poucos anos depois, surge o novo corpo de um só piso, com a cozinha, zona de refeições e sala de estar. Na segunda fase são pensados os exteriores, que propõem uma continuidade espacial com a nova construção, de vãos inteiramente rasgados, reforçando esta noção e implementando um forte espírito de relação interior, exterior. Apesar de Adalberto usar duas linguagens, aparentemente opostas em cada uma das fases, uma de massas e outra mais “miesiana” e neoplástica, consegue ainda assim, de forma equilibrada, uma serena composição que promove a continuidade e a unidade na diversidade dos vários elementos. A fachada voltada à rua, parte integrante do volume de construção realizado na primeira fase, cria a relação de cêrcea com as construções adjacentes, elevando-se

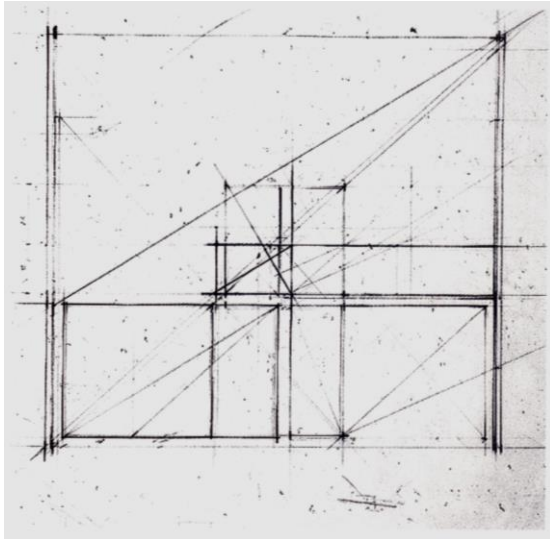


Fig. 9.12 – DIAS, Adalberto - *Casa Neto*, Aguda, Vila Nova de Gaia, 1986/1992. Estudo de composição de fachada, traçado regulador.



Fig. 9.13 – DIAS, Adalberto - *Casa Neto*, Aguda, Vila Nova de Gaia, 1986/1992. Vista da fachada frontal.

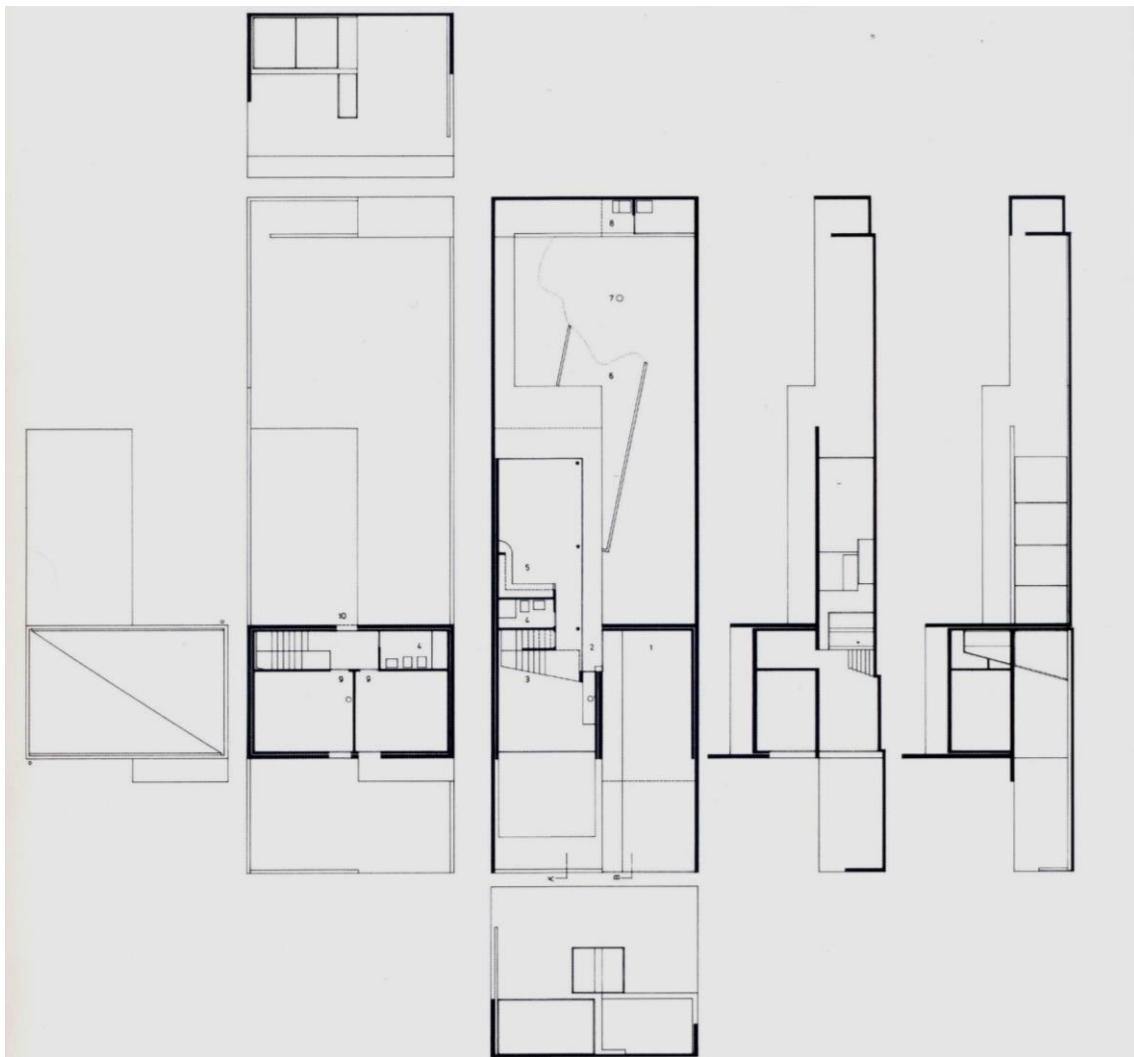


Fig. 9.14 – DIAS, Adalberto - *Casa Neto*, Aguda, Vila Nova de Gaia, 1986/1992. Plantas, Corte e Alçados, sem escala. Legenda: 1 – Coberto; 2 – Entrada; 3 – Sala; 4 – Banho; 5 – Cozinha/Sala; 6 – Espelho de água; 7 – Árvore; 8 – Anexos; 9 – Quartos; 10 – Terraço.



Fig. 9.15 – DIAS, Adalberto - *Casa Neto*, Aguda, Vila Nova de Gaia, 1986/1992. Vista lateral com parede elevada.

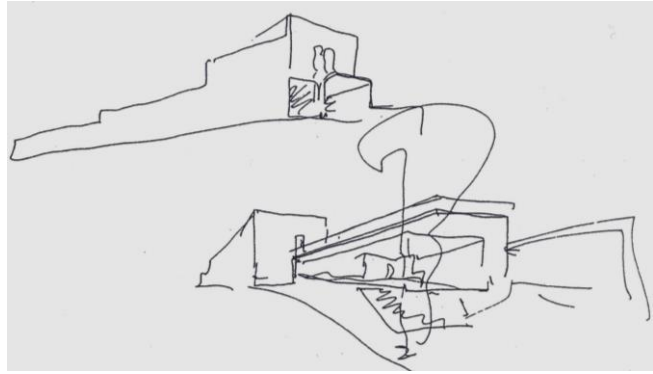


Fig. 9.16 – DIAS, Adalberto - *Casa Neto*, Aguda, Vila Nova de Gaia, 1986/1992. Esquissos do autor do projeto.

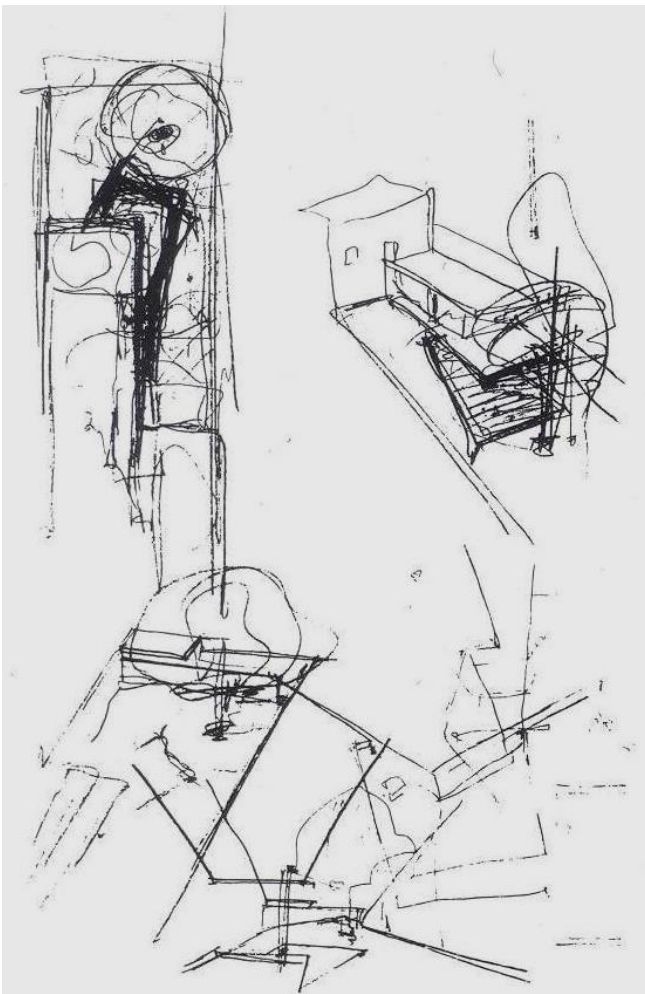


Fig. 9.17 – DIAS, Adalberto - *Casa Neto*, Aguda, Vila Nova de Gaia, 1986/1992. Esquisso.

Fig. 9.18 – DIAS, Adalberto - *Casa Neto*, Aguda, Vila Nova de Gaia, 1986/1992. Esquissos do autor do projeto. Segunda fase de construção.

como um muro para ocultar o espaço do jardim posterior, segundo argumentação do autor, argumentação que mais tarde veio a questionar. Essa é uma dúvida que não me assiste, mas que entendo não prejudicar o mérito e a pertinência do gesto. Não é por acaso que parte da parede desta fachada se ergue para além do aparentemente necessário. Não é seguramente uma cedência à geometria do traçado da composição,

mas antes uma atitude de grande expressão que enfatiza noções de “peso e leveza”, promove a dinâmica de cheios e vazios, onde a retórica da assimetria, resulta precisamente no decalque da própria simetria, apenas contrariada pela presença da caixilharia, ou no modo como desenha o portão principal de acesso que, sem mimetismo e com igual elegância, lembra o portão da casa Alves Santos (1964/1970) de Álvaro Siza. Por tudo isto o volume principal resulta plasticamente mais equilibrado, e prepara a transição de linguagem que define a segunda parte da intervenção.

Na segunda fase é criado um corpo longilíneo, em piso térreo, completamente aberto ao jardim que produz uma forte relação entre interior, exterior. Ambos os espaços se fundem num jogo de sedução e transparências que lembra as obras de Mies Van der Rohe. Desta forma chega à síntese por um processo em que o desenho, ditado pelo programa, foi dialogando com o lugar num jogo de equilíbrios entre plasticidade e funcionalidade. É uma arquitetura de contexto, quase iconológica, que se estrutura simplesmente no desenho canónico, pois não existe qualquer mimetismo com a imagem das casas mais próximas.

9.8. Casa M. Monge / J. Coutinho: 2001-2005

Esta casa apresenta algumas similitudes com a casa que analisamos anteriormente, a Casa Neto. Também esta é composta por diferentes volumes que enfatizam a expressão de massa dos corpos altos, combinada com a maior desmaterialização do volume baixo, da cozinha e sala, que se rasga inteiramente ao exterior, amplificando o espaço interno e alterando a percepção das suas dimensões.

Construída para um casal de professores universitários, revela uma composição volumétrica estruturada em dois jardins e dois pátios, onde a relação de cheios e vazios, planos cegos e aberturas, interior e exterior a tornam ora mais aberta, ora mais fechada conforme conveniências dos proprietários e proposta do autor. Também as variações de altura dos espaços, como se pode ler nos cortes, associada à expressão dos materiais confere a cada um deles diferentes estatutos e ambientes, de que o vazio das escadas, o pé direito duplo da biblioteca ou a configuração encaixada do terraço/solário são expressivos exemplos. Também aqui, e porque Ílhavo pertence à região de Aveiro, Adalberto volta a utilizar o tijolo como material autóctone e referenciador cultural de uma integração, além de física, aumenta o valor plástico e a expressão dos alçados.

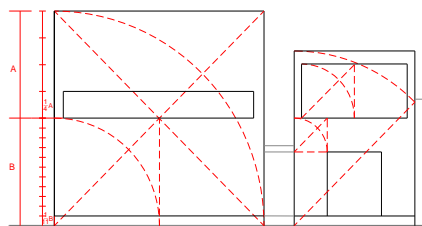


Fig. 9.19 – DIAS, Adalberto – *Casa M. Monge* / *J. Coutinho*, Gafanha da Boavista, Ílhavo, 2001/2005. Desenho sem escala. Análise Geométrica do Alçado.



Fig. 9.20 – DIAS, Adalberto – *Casa M. Monge* / *J. Coutinho*, Gafanha da Boavista, Ílhavo, 2001/2005. Vista da fachada nascente.



Fig. 9.21 – DIAS, Adalberto – *Casa M. Monge* / *J. Coutinho*, Gafanha da Boavista, Ílhavo, 2001/2005. Plantas do rés-do-chão e do primeiro andar, escala gráfica. Legenda: 1 - entrada; 2 - garagem; 3 - sala multimédia; 4 - biblioteca; 5 - sala/cozinha; 6 - lavandaria; 7 - compartimento técnico; 8 - quarto; 9 - atelier; 10 - despensa; 11 - instalação sanitária.

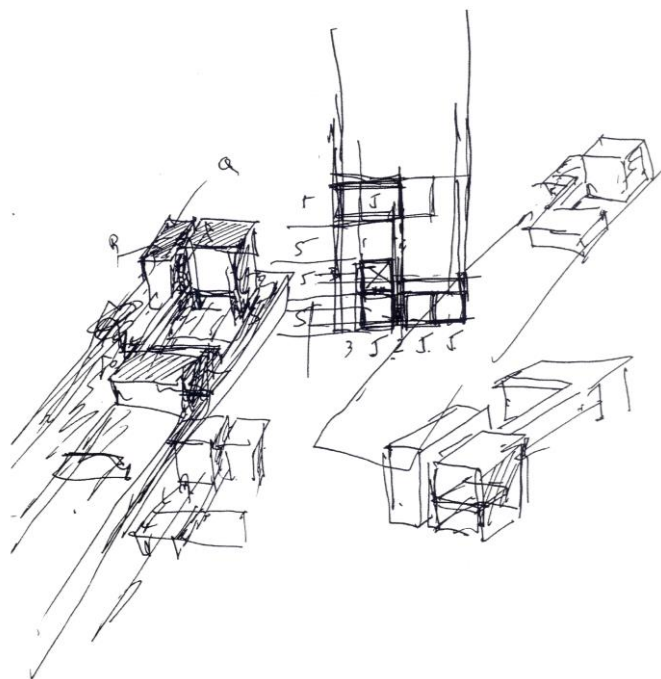


Fig. 9.22 – DIAS, Adalberto - *Casa Neto*, Aguda, Vila Nova de Aguda, Vila Nova de Gaia, 1986/1992. Esquissos do autor do projeto. Estudos volumétricos.

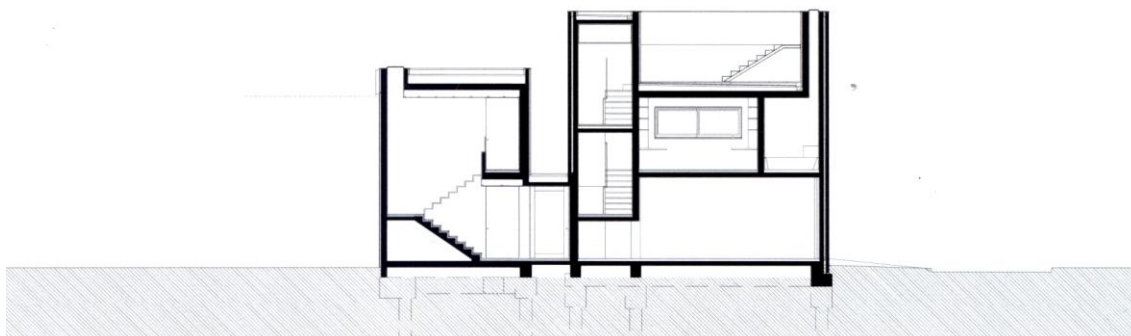


Fig. 9.23 – DIAS, Adalberto – *Casa M. Monge / J. Coutinho*, Gafanha da Boavista, Ílhavo, 2001/2005. Corte transversal CC, sem escala. Neste corte percebem-se o vazio de duplo pé-direito da escada, em que tira partido da qualidade de luz zenital, e também o solário, tema modernista, a pretexto retomado, que resulta da variação do pé direito dos diferentes compartimentos.

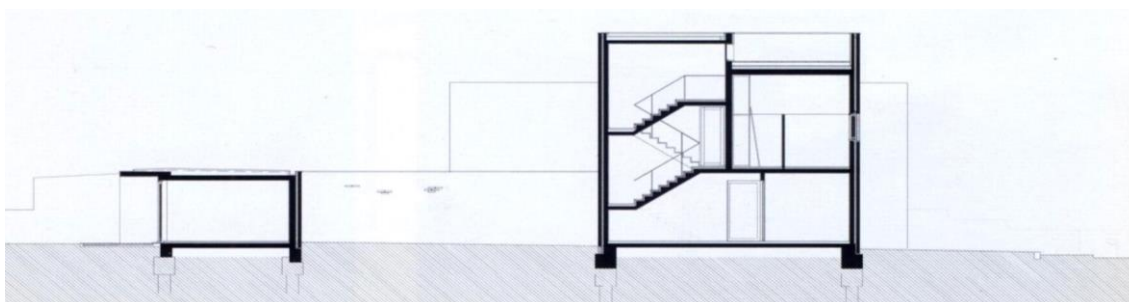


Fig. 9.24 – DIAS, Adalberto – *Casa M. Monge / J. Coutinho*, Gafanha da Boavista, Ílhavo, 2001/2005. Corte longitudinal HH, sem escala. Note-se neste corte, por comparação com o corte CC, como a luz horizontal da janela da escada ajuda a definir e a hierarquizar a importância das diferentes comunicações verticais.



Fig. 9.25 – DIAS, Adalberto – *Casa M. Monge / J. Coutinho*, Gafanha da Boavista, Ílhavo, 2001/2005. Corte longitudinal AA, sem escala.

Obrigado a conviver com o “mau desenho” das construções adjacentes, Adalberto não se retrai e sai ao confronto, com uma linguagem erudita e depurada, e uma vez mais se refugia no branco da sua arquitetura. Cor que define diáfanos volumes, que assumem a singularidade com que teimosamente faz passar a mensagem neomoderna.

Como facilmente se depreende a riqueza volumétrica do conjunto que edifica o programa, como se pode ler num dos cortes longitudinais, leva a tensão de positivos e negativos aos pátios, à relação destes com a biblioteca, de pé direito duplo, e à cobertura, onde muros altos recriam uma espécie de solário ou lugar mais recolhido, de onde só do cimo de uma pequena escada se pode olhar o mundo.

Também aqui a dinâmica entre programa e composição gera imagéticos espaços, porventura subsidiários de uma ideia inicial, mas que já tudo continha e a que o desenho deu forma. Uma composição onde não lemos espaços sobrantes e que rapidamente adquirem valor próprio.

9.9. Conjunto Habitacional em Ofir – Fão: 1983-1992

Este edifício de habitação em banda, com 36 fogos, predominantemente do tipo duplex, situa-se no início de um pinhal, junto à estrada que vai de Fão até à praia de Ofir. Trata-se de um complexo residencial de casas para férias e fins-de-semana, frente ao estuário do rio Cavado. Adalberto Dias começa estrategicamente por fazer um plano de ordenamento urbano composto por 3 grandes blocos em “L”, que se alinham longitudinalmente e dos quais apenas só um foi construído.

A proposta inicial tinha como objetivo conter a expansão da Vila de Fão para poente e fazer a mediação entre a malha urbana do casco antigo da cidade e o casario disperso das vivendas de férias disseminadas no pinhal, que lentamente vêm surgindo desde os anos 50, sinónimo de relação privada mas caótica com o ambiente, onde apesar de tudo surgem alguns bons exemplos, como as duas moradias projetadas por Alcino Soutinho e Fernando Távora.

Face ao tipo de encomenda, de habitação multifamiliar para férias e fins-de-semana, a intervenção na paisagem que propõe, é clara quanto à planimetria e à tipologia base com que suporta as exigências do programa, e atende aos elementos topográficos e naturais do lugar. A forma em “L” dos blocos apoia-se num caminho rural já existente - Caminho das Rodas -, libertando para norte significativas áreas coletivas de pinhal, que configuram autênticas praças verdes. Propõe deste modo, uma

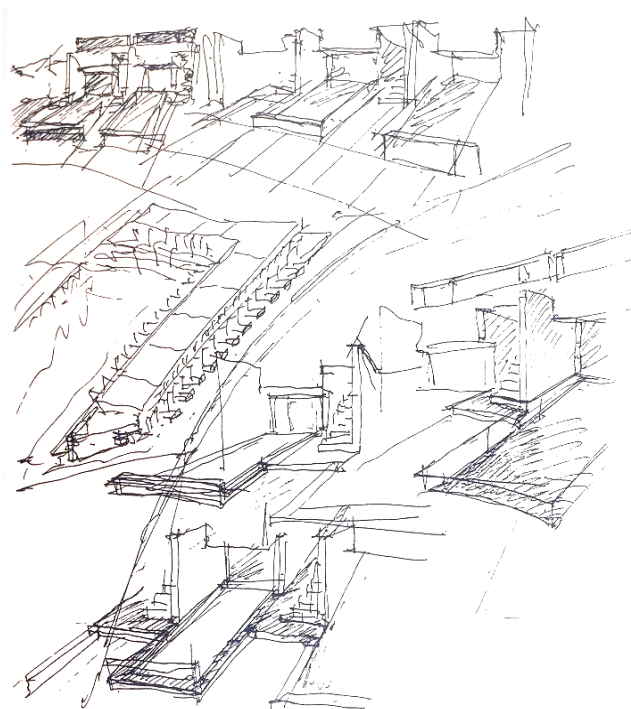


Fig. 9.26 – DIAS, Adalberto – Conjunto habitacional em Ofir, Fão, 1983/1992. Esquissos do autor do projeto. Atenda-se na importância que o autor dá à projeção das escadas na marcação dos acessos e ritmos da fachada.



Fig. 9.27 – SOUTINHO, Alcino – Habitação Pinto Sousa, Ofir, Fão, 1988/1994.



Fig. 9.28 – TÁVORA, Fernando – Casa de Férias em Ofir, Fão, 1957/1958.

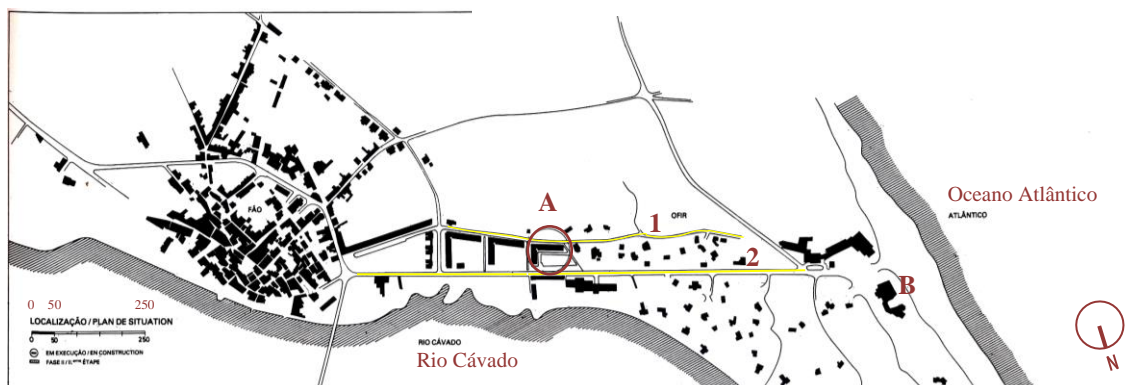


Fig. 9.29 – DIAS, Adalberto – Conjunto habitacional em Ofir, Fão, 1983/1992. Planta de localização, escala gráfica. Atenda-se na configuração da implantação produzida pelos três edifícios em “L” associados a um caminho pré-existente, e apoiados ortogonalmente na principal via de acesso à praia. Destes três edifícios, só o mais pequeno - assinalado no desenho com um círculo - foi construído. Legenda: A – Edifício construído; B – Torres de Ofir; 1 – Caminho das Rodas; 2 – Estrada de acesso à praia.

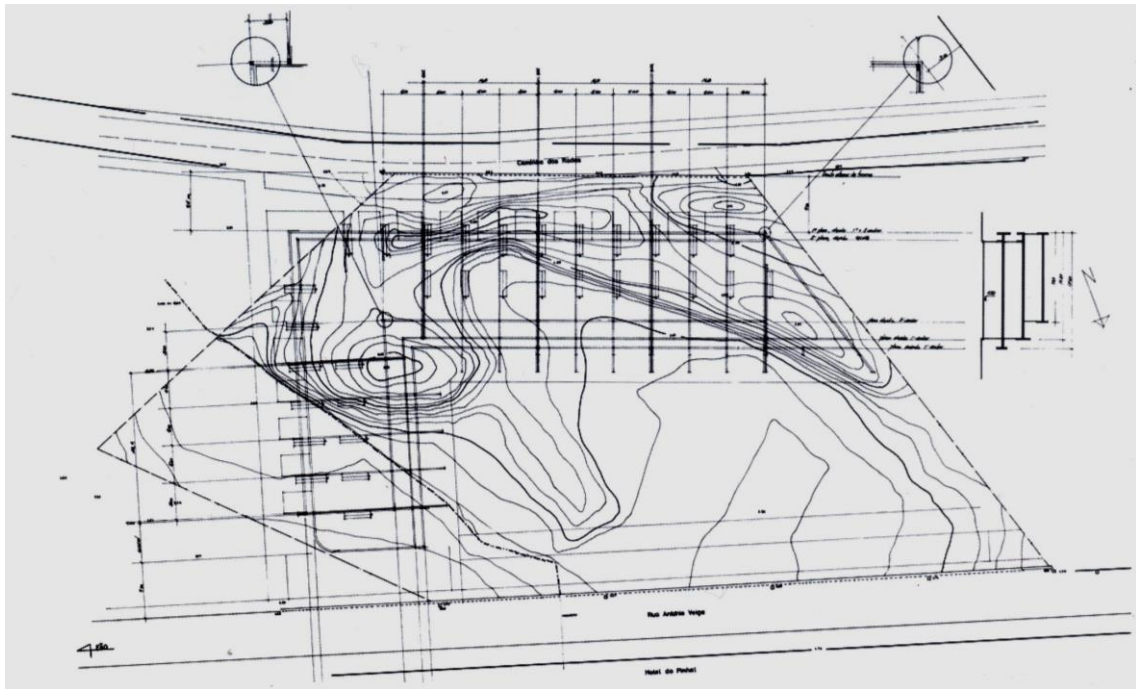


Fig. 9.30 – DIAS, Adalberto – *Conjunto habitacional em Ofir*, Fão, Esposende, 1983/1992. Planta de implantação, sem escala. Estudo métrico e geometria base da unidade habitacional.



Fig. 9.31 – AALTO, Alvar, *Habitação em banda*, Sunila, Finlândia, 1938.



Fig. 9.32 – DIAS, Adalberto – *Conjunto habitacional em Ofir*, Fão, Esposende, 1983/1992.

nova frente urbana que procura regular o crescimento caótico deste tipo de subúrbio turístico. Apesar de rapidamente se irem perdendo as referências do lugar, Adalberto Dias, atende particularmente no que parece ser mais evidente e por ventura a maior característica física do local, o pinheiro. Como refere Adalberto Dias – em notas de autor, na revista *Árchitécti* nº 17 –, a árvore pelo seu simbolismo, na antiguidade consagrada a Cibele deusa da fertilidade, torna-se argumento de uma ideia que vê no pinhal um dos principais fatores para a preservação e identidade do lugar, e metáfora com que qualifica a intervenção. Segundo as notas do autor: - “*Nesta zona em grande transformação, onde se vão perdendo as referências do sítio, não é estranha toda esta*



Fig. 9.33 – DIAS, Adalberto
Habitação em banda, Ofir,
Fão, 1983/1992. As lâminas
que separam os fogos criam
um ritmo que remete
indubitavelmente para Álvaro
Siza na obra da Bouça, projeto
em que Adalberto Dias
colaborou.

Fig. 9.34 - SIZA, Álvaro,
Bouça Operação SAAL, Porto,
1975 / 1978, 2000 / 2006
(Segunda fase / reabilitação).



Fig. 9.35 – *Torres na praia de Ofir*. Exemplo
de especulação imobiliária ameaçado pelo
avanço do mar.

cedência ao pinheiro”¹⁴. Esta leitura, quase exacerbada da realidade, na busca de uma mais assertiva contextualização, e segundo uma perspectiva mais culturalista, leva-o ainda a dizer: - “*Consagramos o pinheiro também a este projeto e a esta envolvente. Como aliás já Alvar Aalto o tinha feito em Sunila*”¹⁵. Consagrando então o pinheiro como elemento simbólico, pela evocação que faz da verticalidade e repetição que o caracterizam, Adalberto diz convocá-lo para o desenho dos alçados, onde, “*a referencia existe nos elementos que separam os fogos nas fachadas do pátio*”¹⁶, para o desenho das janelas em madeira que se multiplicam por todo o edifício, ou ainda numa perspectiva mais concetual e abstrata, referenciando-o ao desenvolvimento vertical das tipologias em duplex; “*é ainda assumida essa verticalidade quando todo o conjunto se implanta na crista do terreno*”¹⁷. Logo, “*fora da acomodação contextualista, próxima do essencial e longe do tópico, estabelece uma espécie de relações dialéticas com o já existente, superando a inércia do caos. Um processo, pois, de continuidade, equilíbrio e*

¹⁴ Architéti, ano IV, nº 17, Trifório, Janeiro / Fevereiro / Março, 1993, p.31.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

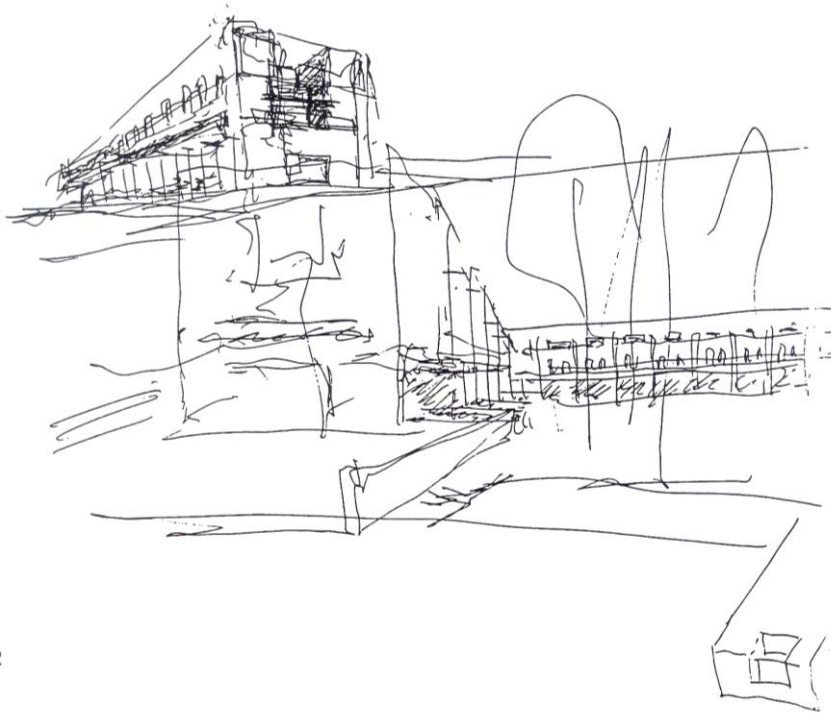


Fig. 9.36 - DIAS, Adalberto - *Conjunto habitacional em Ofir, Fão*, 1983/1992. Esquissos do autor do projeto. Estudo do remate do topo Norte da construção e recriação do tema da praça verde - pátio.

rigor. Uma linguagem interior”¹⁸. Consequentemente, considerando todos os aspetos, edifica um dos seus maiores trabalhos de início de carreira, que é sem dúvida além de outros, uma referência iniludível a Siza e à obra da Bouça (1975 – 1978), em que diretamente participou como colaborador.

Esta tipologia habitacional, de casas de férias, em parte virada para modelos turísticos, atrai aspetos imprevisíveis e até muito variados. As construções de maior dimensão, sujeitas a grandes investimentos, promovem habitualmente modelos urbanísticos muito citadinos, como condomínios fechados ou torres de habitação. Assim o podemos verificar, junto ao mar, pela presença das três torres habitacionais situadas em frente à praia de Ofir, que à evidência teimam em resistir ao avanço do mar e á muito tomaram o lugar da paisagem. Adalberto, atento e sensível à realidade, demonstra delicadeza e grande consciência no tratamento de todos os aspetos mais particulares deste projeto, o que permite estabelecer uma nova consciência e cumplicidade entre o rural e o urbano, o individual e o coletivo. Onde antes dominavam as características naturais, revela-se agora uma nova dimensão do habitar.

A intervenção, é desde logo clara e objetiva, quer pela estratégia da implantação geral, quer pela opção tipológica dominante, quer pela relação de

¹⁸ GALADI, José; RUBIÑO, Ignácio, “Adalberto Dias, el Territorio de los Nómadas. Ensayo Collage”, *Architèti*, ano IV, nº 17, Trifório, Janeiro / Fevereiro / Março, 1993, p.53.



Fig. 9.37 - DIAS, Adalberto – *Conjunto Habitacional em Ofir, Fão, Esposende, 1983 /1992.*



Fig. 9.38 - DIAS, Adalberto – *Conjunto habitacional em Ofir, Fão, Esposende, 1983/1992.* Alçado Sul, sem escala. Ritmos da fachada, sublinhados no último piso por uma linha horizontal, em ardósia coincidente com os pinázios das janelas e que estabelece a cota máxima para o volume que remata o conjunto a poente. Igual preocupação se verifica no remate do topo nascente, alinhando com a soleira da única janela horizontal desta fachada, remate continuado na padieira. O simétrico deste remate, continuado nas fachadas Norte e Poente, define a cota da guarda dos terraços.



Fig. 9.39 - DIAS, Adalberto – *Conjunto habitacional em Ofir, Fão, Esposende, 1983/1992.* Corte / Alçado Norte, sem escala. Atenda-se no desenvolvimento do corte /alçado, que permite verificar a relação dos alinhamentos citados, entre fachadas opostas.

integração com o sítio. Além destes e outros argumentos, mais ou menos contextuais, a clara marcação da divisão dos fogos nas fachadas, remete também de certo modo para a métrica e a ordem dos lotes do casco antigo, numa clara alusão histórica ao cadastro da Vila de Fão, assim como penso afirmar de forma categórica e ritmada, a verticalidade numa direta referencia à imagem do pinhal, que se recorta no fundo branco dos alçados e cria a consentida cumplicidade na transição entre edificado e natureza. Assim as lâminas, o recuo das entradas do piso térreo, bem como a projeção das escadas, juntamente com a marcação das janelas no piso superior, contribuem decididamente para o ritmo das fachadas.

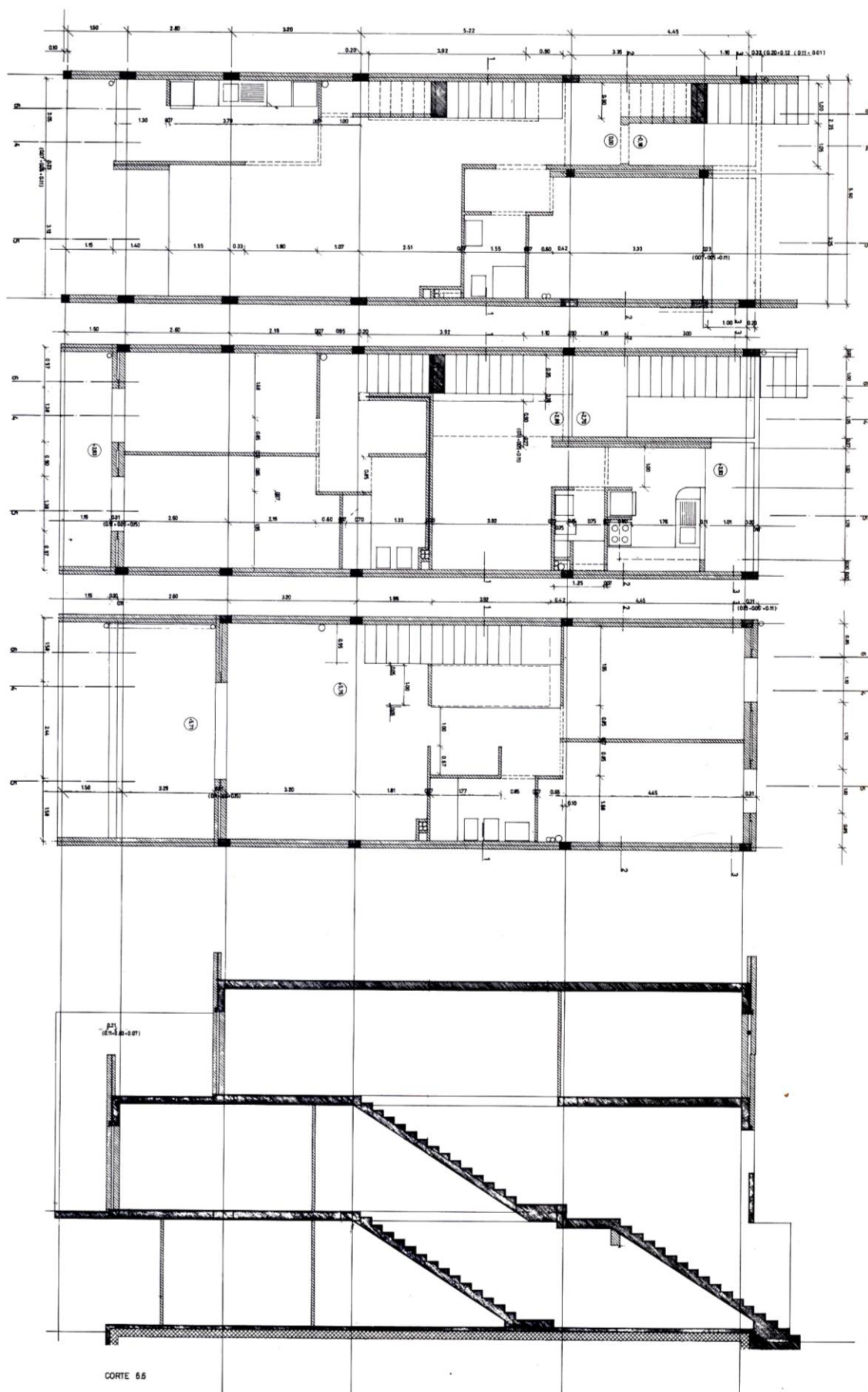


Fig. 9.40 - DIAS, Adalberto – *Conjunto habitacional em Ofir*, Fão, Esposende, 1983/1992. Plantas e Corte, sem escala. Fogos tipo.

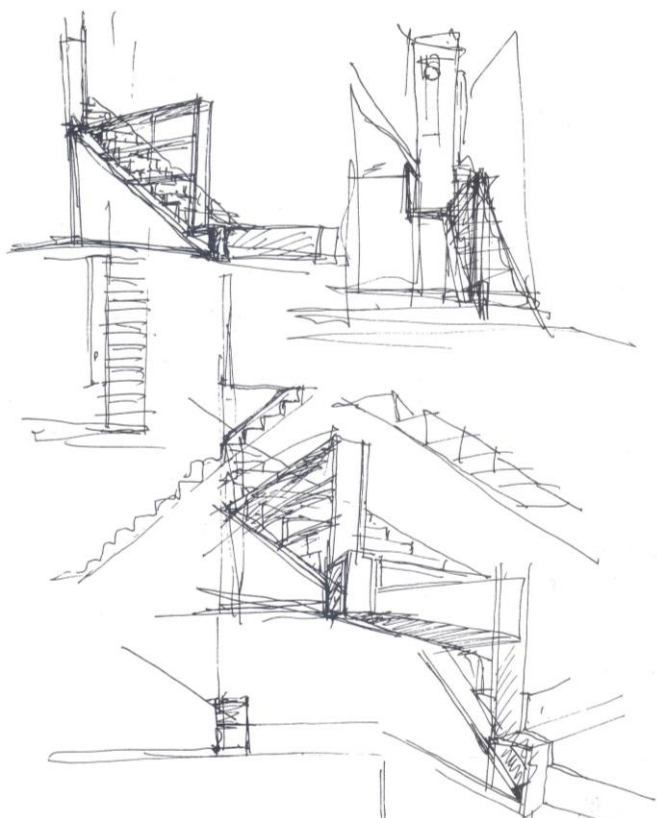


Figura 9. 41 – DIAS, Adalberto – Conjunto habitacional em Ofir, Fão, Esposende, 1983/1992. Corrimão /estante.

Figura 9.42 – DIAS, Adalberto – Conjunto Habitacional em Ofir, Fão, 1983/1992. Estudos do corrimão/estante. Esquissos do autor do projeto.

A dinâmica da relação entre espaço interno e espaço externo sente-se de forma particular nas fachadas voltadas a Norte e a Poente, em estreito diálogo com a paisagem e o rio. Nas outras duas fachadas, as janelas de configuração vertical são lidas como grandes vãos, como portas que se abrem ao exterior. Corrimãos, guardas e outros elementos arquitetónicos são reduzidos a um desenho mínimo, deixando aos ritmos, aos cheios e vazios, positivos e negativos, o protagonismo principal da composição. Atenda-se ainda na escolha e utilização dos materiais, como a ardósia para reforçar a leitura das entradas e dramatizar o volume produzido pelas escadas, num intencional contraste de claro/escuro que reforça o ritmo e referencia as entradas. Veja-se também como este material, intencionalmente utilizado como fio condutor, articula e reforça a horizontalidade das fachadas sul e nascente, alinhando-se com os pinázios centrais da caixilharia das janelas do piso superior e em ato contínuo definindo a cota do murete dos terraços das fachadas norte e poente. No fogão de sala recorre à nobreza do mármore. Nas escadas ao conforto da madeira, com que pavimenta toda a zona dos quartos do piso superior, e constrói caixilharias. A madeira utilizada em todos os vãos interiores e exteriores, estende-se ainda às portadas e apainelados assim como ao corrimão da escada interior, rematado no seu final por uma peça em forma de estante.

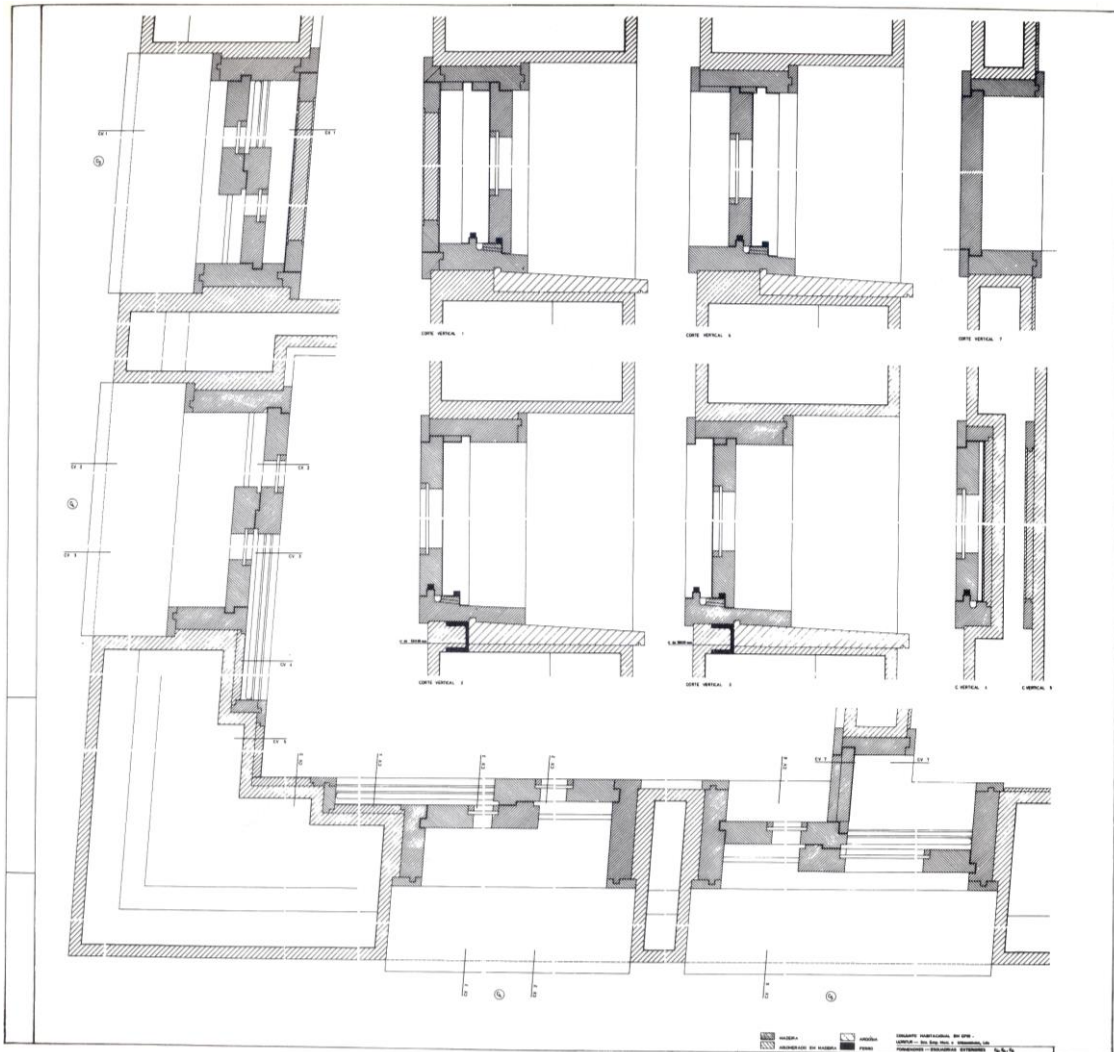


Fig. 9.43 – DIAS, Adalberto – *Conjunto habitacional em Ofir, Fão*, 1983/1992. Folha de Pormenores construtivos - esquadrias exteriores, sem escala. Atenda-se no rigor construtivo das caixilharias e na expressão gráfica do desenho.

E tudo nasce como habitualmente de muitos e sucessivos esboços que refletem o pensamento e a maturação de alguns dos temas que vemos realizados nesta obra.

Com clareza e objetividade desenha duas portas de correr para o canto da cozinha que garantem o seu encerramento ou então permitem abri-la de forma franca, promovendo uma maior fluidez dos espaços, como convém numa casa de férias. Também o pavimento escolhido para ambas as divisões, em pedra calcária branca, contribui para uma imagem unificadora e de grande continuidade de todo o espaço.

Com pormenor e delicadeza, que se lhe reconhecem, desenvolve até ao amago todos os aspetos do detalhe construtivo. Veja-se para isso a riqueza e expressividade do desenho das folhas de pormenorização das esquadrias exteriores, também reflexo de uma metodologia e representação gráfica herdadas de Siza. O branco, uma vez mais, lembra o Modernismo como cor dominante dos alçados, onde recorta a silhueta do

pinhal. Trabalhando os materiais com o domínio das artes e da mão-de-obra disciplinada, produz um efeito quase intemporal e de grande contemporaneidade. Este projeto, no qual tive a oportunidade de trabalhar, penso que reflete bem o modo claro mas complexo como o autor produz a sua aproximação à realidade, fazendo no final com que tudo pareça simples e bastante. E como diz Álvaro Siza, - “*Parece que por fim os incommunicantes comunicam*”¹⁹.

9.10. Residências de Estudantes do Campus Universitário de Aveiro: 1988-2000

O Plano Geral da Universidade de Aveiro elaborado pelo CEFAUP (Centro de Estudos da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto), com direção técnica do professor arquiteto Nuno Portas, estabelecia critérios gerais quanto a volumetrias e implantações. Do conjunto de edifícios que entretanto se iam edificando, surgem as residências universitárias de Adalberto Dias junto com outros projetos de conhecidos arquitetos da escola do Porto, como Alcino Soutinho, Souto Moura, Pedro Ramalho, Luís Ramalho e Siza Vieira, este último com o icónico projeto para a biblioteca do campus universitário (1988-1994).

Adalberto Dias segue basicamente as diretrizes do plano, que previa um longo edifício em forma de “U” paralelo à Avenida da Universidade, mas propõe algumas alterações pontuais. Ainda que com alguma reserva, Nuno Portas, atende ao pedido de alteração da implantação do edifício, considerando a proposta de Dias, no que respeita ao remate que este defendia para o topo Norte do edifício. Esta alteração além de quebrar a angulosa esquina da versão inicial vai com a rotação de volumes, estabelecer uma concordância com um dos corpos principais da construção adjacente, o seminário de Santa Joana Princesa. Estava dado desta forma o primeiro passo para aquilo que Dias considerava ser o melhor remate para o edifício e sua relação com a envolvente próxima, no sentido da desejada integração e valorização do sítio.

O edifício formado por três corpos de três pisos importa de Coimbra, cidade universitária histórica, o modelo das “repúblicas”, moradias transformadas e geridas por estudantes. A velha academia de Coimbra, fundada em 1290, uma das mais antigas do mundo e a mais antiga em Portugal, tem nestas tipologias a expressão mais genuína da vida dos seus estudantes. Nestas unidades comunitárias, além dos normais afazeres quotidianos, partilham-se saberes e vivências, que em tudo enriquecem os que por lá

¹⁹ GALADI, José; RUBIÑO, Ignacio, “Adalberto Dias, el Territorio de los Nómadas. Ensayo Collage”, in *Architèti*, ano IV, nº 17, Trifório, Janeiro / Fevereiro / Março, 1993, p.47.

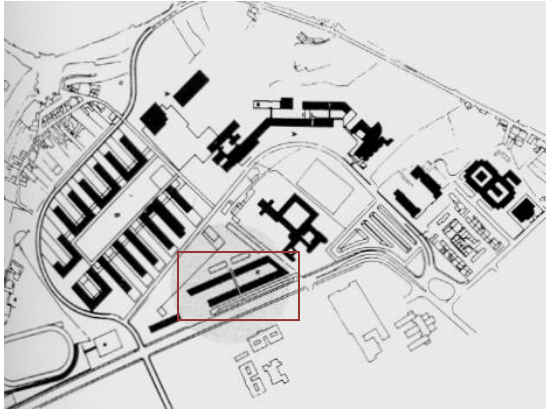


Fig. 9.44 – PORTAS, Nuno – *Plano do Campus Universitário de Aveiro*, Aveiro, 1987. Versão original da implantação das residências universitárias de Aveiro, sem escala.

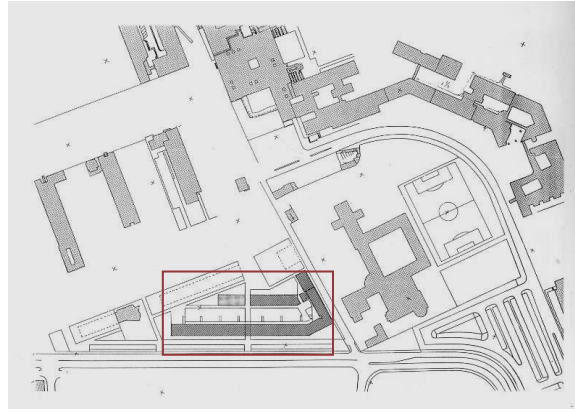


Fig. 9.45 – DIAS, Adalberto – *Residências de Estudantes do Campus Universitário de Aveiro*, Aveiro, 1988/1998. Planta de implantação final, sem escala.

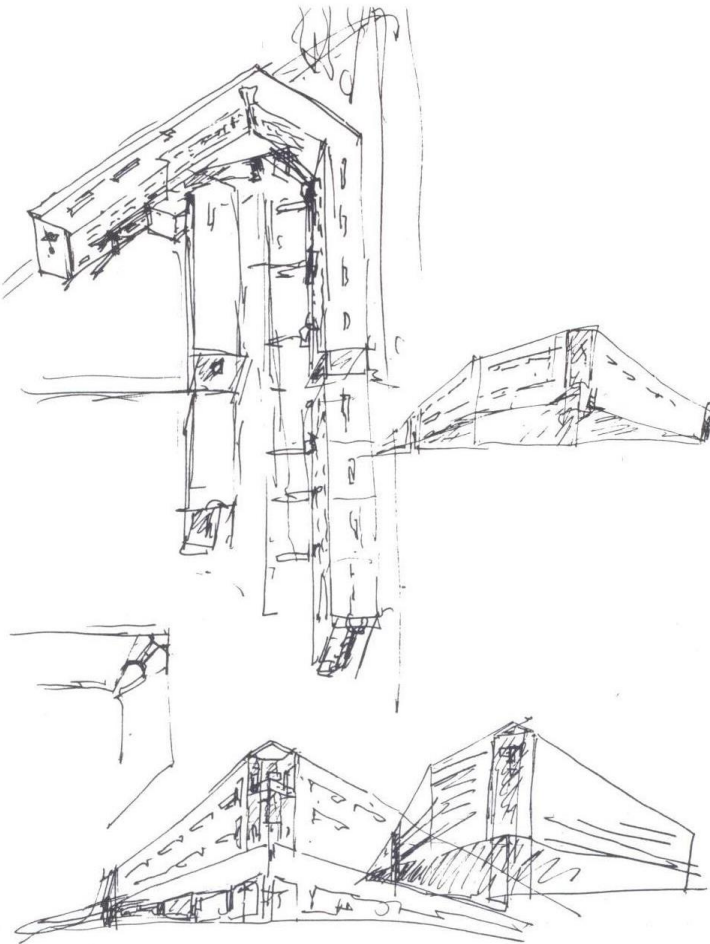


Fig. 9.46 – DIAS, Adalberto – *Residências de Estudantes do Campus Universitário de Aveiro*, Aveiro, 1988/1998. Esquissos do autor do projeto. Estudos volumétricos para o remate do ângulo do topo Norte e apontamento do desenvolvimento da escada do canto, em planta e vista aérea.

passam, e que outros mais guardam com saudade momentos para sempre inolvidáveis. O projeto socorre-se então desta tipologia Coimbrã, tomando o quarto por módulo base, ou célula tipo, que se repete por todo o edifício.

O revestimento em tijolo de barro vermelho, definido no plano de pormenor levou Adalberto a um processo de seleção criteriosa na escolha e características deste

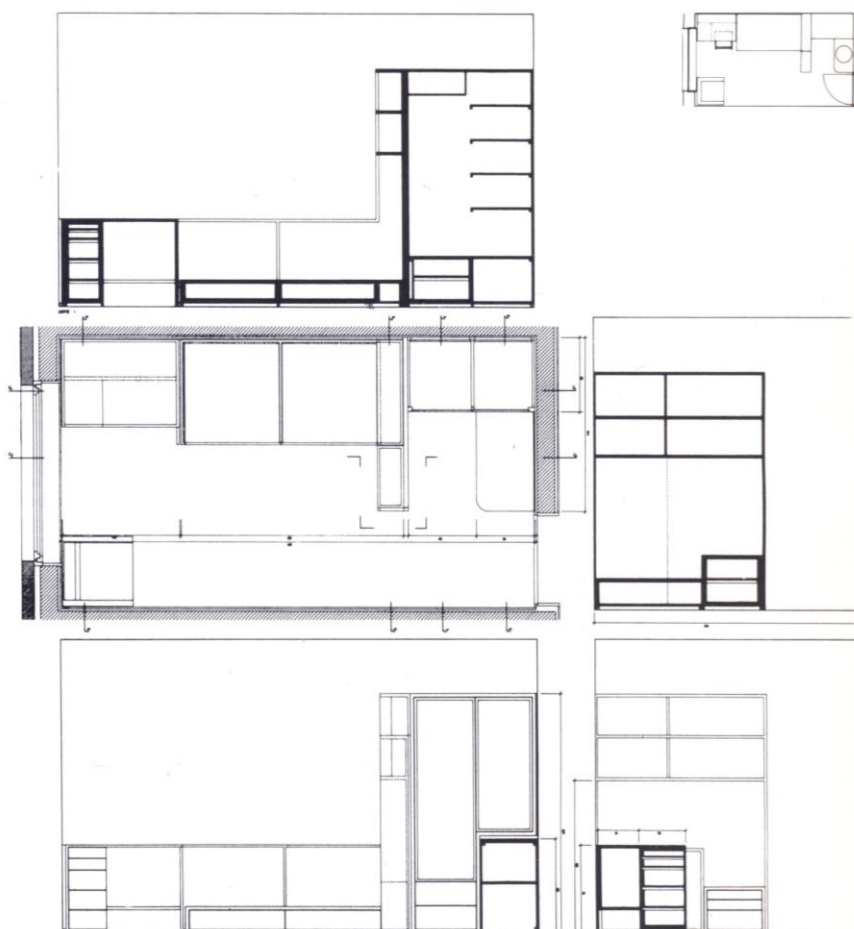


Fig. 9.47 – IAS, Adalberto – *Residências de Estudantes do Campus Universitário de Aveiro*, Aveiro, 1988/2000. Módulo de habitação base, quarto.

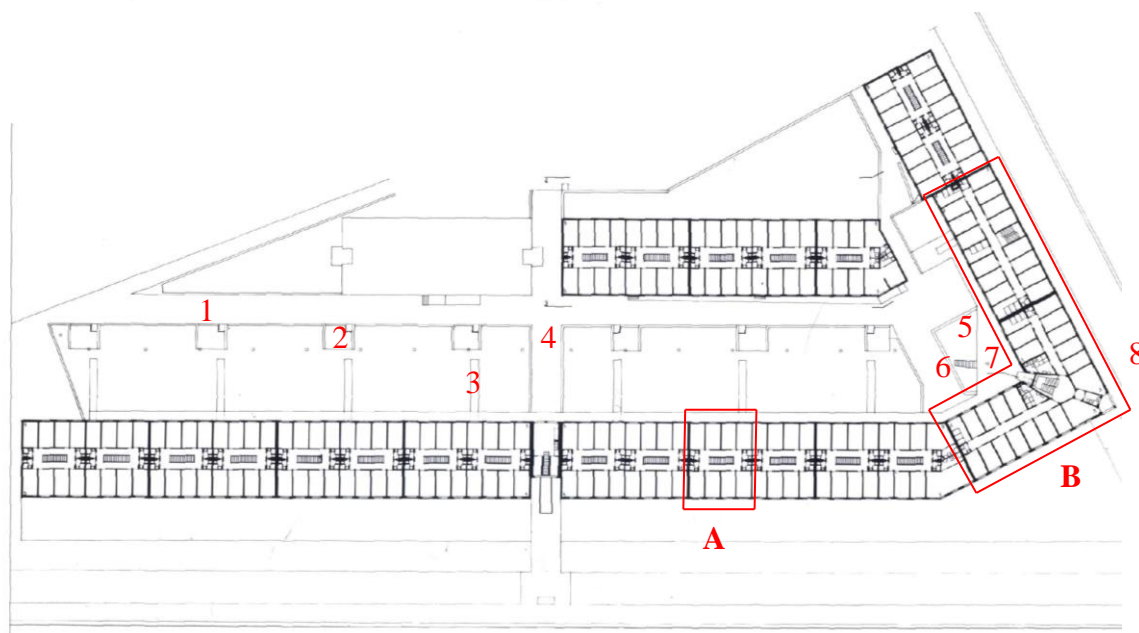


Fig. 9.48 – DIAS, Adalberto – *Residências de Estudantes do Campus Universitário de Aveiro*, Aveiro, 1988/2000. Planta com a repetição do Módulo de habitação base. Sem escala. Legenda: 1- alameda interior; 2 – zona de estadia com bancos; 3 – passadiço metálico de acesso à unidade de habitação base; 4 – atravessamento central; 5 – espelho de água; 6 – escada sobre o espelho de água; 7 – terraço; 8 – escada do canto; A – unidade de habitação base; B – Variante da unidade de habitação base.



Fig. 9.49 – DIAS, Adalberto – *Residências de Estudantes do Campus Universitário de Aveiro*, Aveiro, 1988/2000. Relação do edifício com a praça resultante da alteração à implantação proposta pelo autor do projeto.



Fig. 9.50 – DIAS, Adalberto – *Residências de Estudantes do Campus Universitário de Aveiro*, Aveiro, 1988/2000. Vista da alameda interior.



Fig. 9.51 – DIAS, Adalberto – *Residências de Estudantes do Campus Universitário de Aveiro*, Aveiro, 1988/2000. Aspeto do tratamento do topo sul do bloco poente, composição de textura e cor.

material como a tonalidade da cor, densidade e textura, o que contribuiu em larga medida para a valorização dos alçados, onde domina o ritmo das aberturas. Da natureza pobre e maciça deste material, retira uma expressão que confere ao conjunto uma austera e expressiva homogeneidade, de que sai reforçada a simplicidade volumétrica.

Entre os dois corpos principais, na alameda interior, Adalberto desenha novamente o tema “dos pátios”, ainda que com carácter mais aberto e urbano, na medida em que transforma este espaço canal num grande espaço de estar. O que antes mais não era do que um simples espaço de passagem, vê-se agora transformado numa interessante alameda verde, pedonal, arborizada e de acessos claros. No seu interior, Adalberto Dias desenha novamente um tema que lhe é muito caro, o pátio com um



Fig. 9.52 – DIAS, Adalberto – *Residências de Estudantes do Campus Universitário de Aveiro*, Aveiro, 1988/2000. Vista interior da escada do canto, bloco norte.

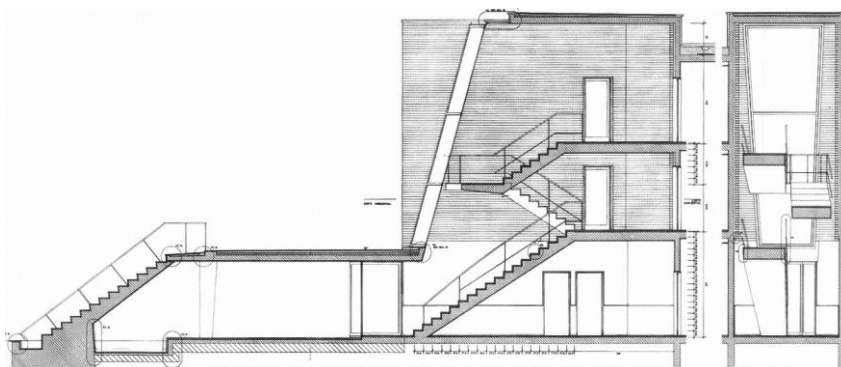


Fig. 9.53 – DIAS, Adalberto – *Residências de Estudantes do Campus Universitário de Aveiro*, Aveiro, 1988/2000. Desenho do corte longitudinal e corte transversal da escada do canto, bloco norte, sem escala.

carácter agora menos intimista mas mesmo assim aglutinador, na medida em que transforma esta alameda num grande espaço de estar devidamente hierarquizado, em percursos, zonas de estadia, bancos e rampas de acesso às entradas das unidades habitacionais. As árvores, junto às zonas de estadia, de configuração quadrangular, definem um alinhamento que marca em profundidade a alameda e reforça a presença de uma escada, que cenograficamente pousa na água e remata a composição interior do conjunto. As rampas de acesso à entrada de cada uma das unidades de habitação, pela sua perpendicularidade, contrariam e corrigem excessos de dimensão e eventuais sensações de desfaseamentos de escala. As vibrantes manifestações laminares que sentimos das janelas projetantes e dos finos passadiços, que pairam sobre o verde do jardim, atenuam o efeito de massa do conjunto e contribuem para uma imagem de grande harmonia.

Da expressão própria dos materiais, Adalberto Dias, tira ainda o necessário para acentuar sensações de peso e leveza, claro e escuro, áspero e macio, opaco e translúcido.

Com o ritmo modular das janelas, das rampas e do tijolo branco com que marca as entradas principais, reforça o tema da repetição. A pala corrida de ensombramento em betão, sublinha a profundidade e unifica o conjunto, como já antes e de forma idêntica o havia feito em Ofir. Por fim tudo “*termina num espelho de água, que reflete a luz no tecto do terraço, prolonga os espaços de convívio e encontro, no edifício do ângulo*”²⁰.

Para estas residências de estudantes, em banda contínua, estuda e desenvolve duas tipologias que ajustam à implantação. A primeira tipologia constitui um módulo de

²⁰ DIAS, Adalberto, *Op. Cit.*, p.75.

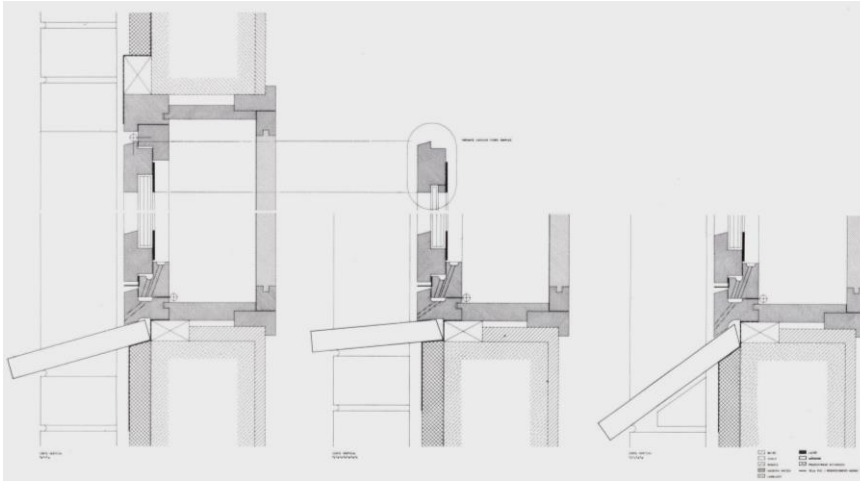


Fig. 9.54 – DIAS, Adalberto – *Residências de Estudantes do Campus Universitário de Aveiro*, Aveiro, 1988/2000. Pormenores construtivos das caixilharias exteriores / variação das soleiras.

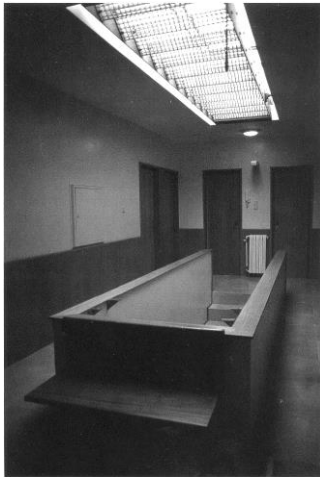


Fig. 9.55 – DIAS, Adalberto – *Residências de Estudantes do Campus Universitário de Aveiro*, Aveiro, 1988/2000. Escada de Emergência / quebra-luz.

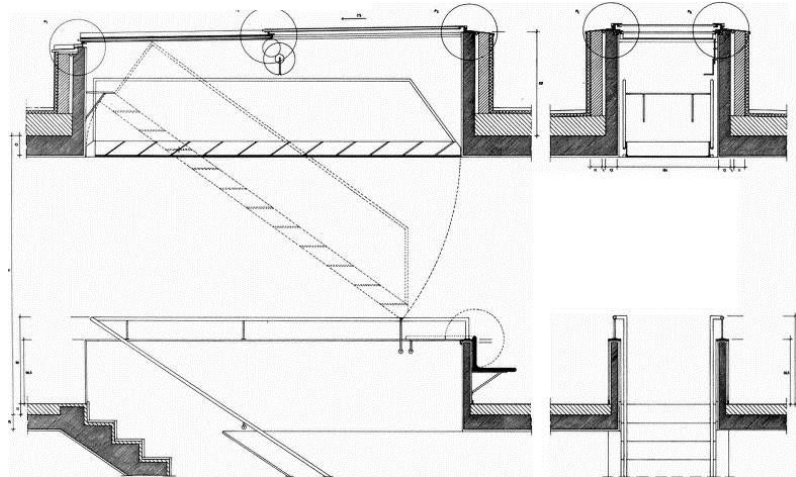


Fig. 9.56 – DIAS, Adalberto – *Residências de Estudantes do Campus Universitário de Aveiro*, Aveiro, 1988/2000. Desenho de pormenorização da escada de Emergência / quebra-luz, corte longitudinal e corte transversal, sem escala.

oito células com escada ao centro e dois blocos de casas de banho. A segunda tipologia assenta numa distribuição por corredor central articulada por uma notável escada desenhada no ângulo interno destes dois corpos ortogonais. Como já foi dito, sendo o tijolo o material proposto no plano de pormenor, para os edifícios, Adalberto ao assumi-lo procura desde logo estabelecer regras estereométricas e de composição, bem patentes nas fachadas e nos topos dos edifícios. A forte marcação do ritmo das aberturas é moderada na sua monotonia pela forma como de quando em quando faz variar as dimensões de uma ou outra janela, ou ainda a inclinação dos peitoris, bem como o tratamento diferenciado das entradas recuadas em tijolo branco. Este projeto que passou pelo rigoroso estudo de uma célula base, implicou também a realização de um modelo à

escala natural, construído nas oficinas da Universidade, para que as suas dimensões e funcionalidade pudessem ser avaliadas.

Também nesta obra, mais uma vez, tudo foi pensado ao pormenor, com primazia para o desenho que resolveu, além do mais, o mobiliário dos quartos, as cozinhas comuns, a escada do canto e essa espécie de quebra-luz sob a claraboia, que não é mais que uma escada de emergência rebatível com um banco de madeira no topo, que funciona como degrau e patamar, como se pode ver no desenho de pormenorização.

9.11. Casas Brancas, Porto: 2001-2007

Este projeto, localizado no Porto junto à VCI e Avenida da Boavista, mais precisamente na freguesia de Lordelo do Ouro, resulta de uma alteração ao plano de pormenor previsto para o local onde que estava inicialmente considerado para este lote um edifício monolítico, de um só corpo, prisma de cinco lados pousado sobre um R/C comercial bastante amplo que funcionava como plinto da torre habitacional.

É fácil de ver que se tratava de mais uma solução sem alma, que resolvia apenas preceitos urbanísticos e valorizava principalmente a maximização das áreas de construção, tendo em conta a estratégica localização do lote.

Respeitando rigorosamente os índices volumétricos de ocupação de solo, previstos no plano, Adalberto começa por questionar esta opção e propõe desenvolver uma solução em dois corpos criando uma implantação em “V” cujo vértice recebe as comunicações verticais, funciona como rótula de articulação dos dois corpos, e de onde irradia todo o sistema de circulações e comunicações horizontais, em galerias abertas – tipologia pouco usual neste tipo de empreendimento, de rendimento destinado à classe média, em tudo conotado com os modelos de habitação social da cidade do Porto. Diria que assim como Siza Vieira retomou o tema das casas de Sunila no projeto da Bouça, transformando esta tipologia em habitação social, também Adalberto de igual modo se socorreu da imagem e tipologia dos bairros e cooperativas de habitação social da cidade do Porto e os converteu em habitação para a classe média, mesmo sem ter para isso de alterar grandemente os materiais de acabamento. A composição resultante da rotação e articulação dos dois volumes respeita religiosamente a cércea e a área de construção previstas. Desta atitude resulta um espaço interior entre os dois corpos, que funciona como pátio logradouro, para onde se abrem as galerias de distribuição e se orientam as áreas de serviço das unidades habitacionais. É de salientar a esbelteza destes volumes,

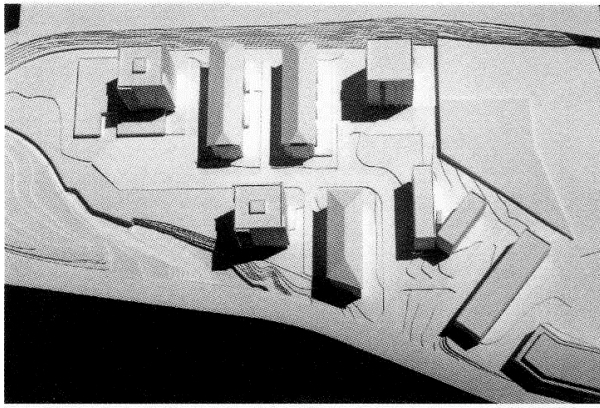


Fig. 9.57 – DIAS, Adalberto – Casas Brancas, Porto, 2001 - 2007. Maqueta de conjunto.

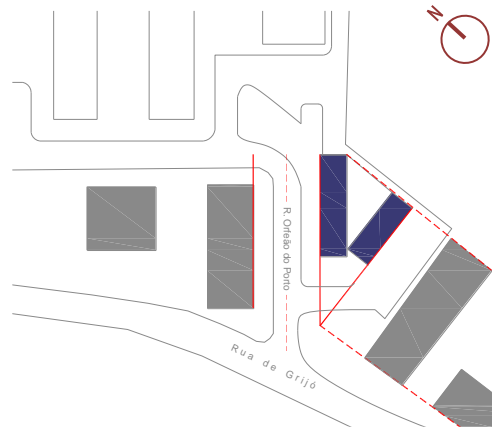


Fig. 9.58 – DIAS, Adalberto – Casas Brancas, Porto, 2001 - 2007. Análise Geométrica.

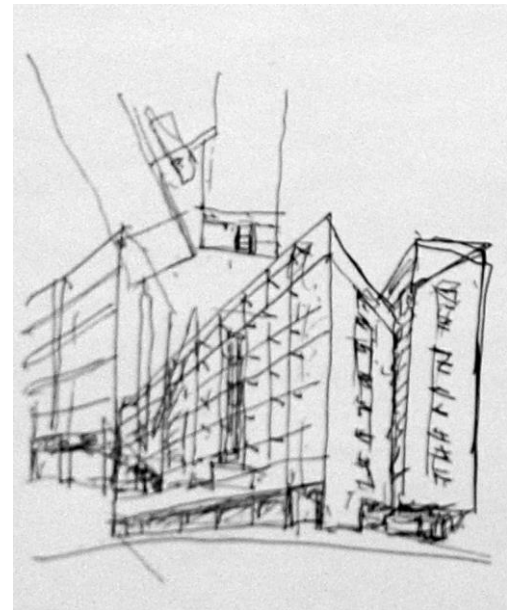
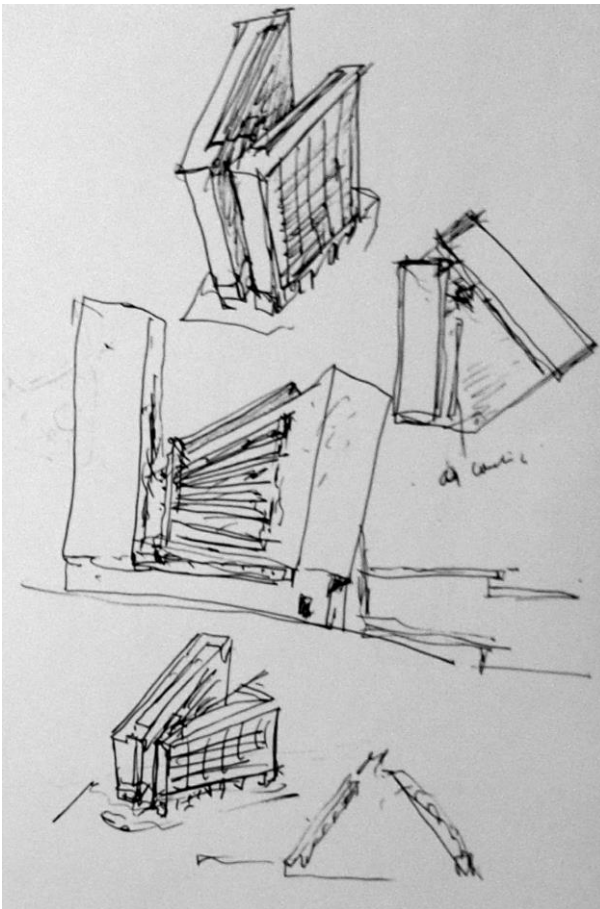


Fig. 9.59 – DIAS, Adalberto – Casas Brancas, Porto, 2001 - 2007. Esquissos do autor do projeto. Exposição “Porto Poetic”, Porto, Março/Abril de 2014.

Fig. 9.60 – DIAS, Adalberto – Casas Brancas, Porto, 2001 - 2007. Esquissos do autor do projeto. Exposição “Porto Poetic”, Porto, Março/Abril de 2014.

por analogia com o resultado do escrupuloso cumprimento do plano de pormenor, a julgar pela excessiva imagem de massa presente nas construções adjacentes.

A forma em “V”, pouco comum, causou-me de início alguma curiosidade. Tentando sondar insondáveis pensamentos, procurei identificar algumas razões, nem sempre evidentes, nas opções tomadas pelo autor. Pelo que conheço da sua metodologia, do traço objetivo e seguro que possui, sei que evita aleatoriedades e improvisos descuidados. Por isso, e da análise da maqueta do conjunto urbano,

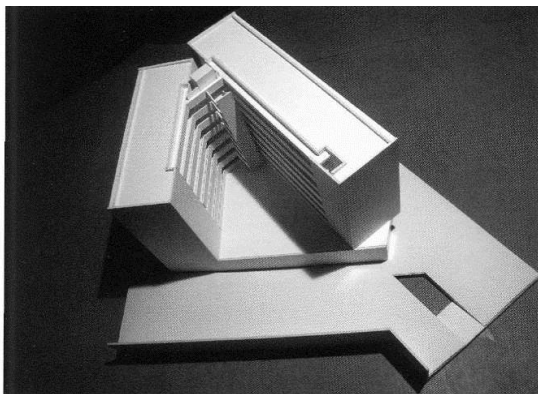


Fig. 9.61 – DIAS, Adalberto – *Casas Brancas*, Porto, 2001-2007. Maquete final. Espaço entre volumes.

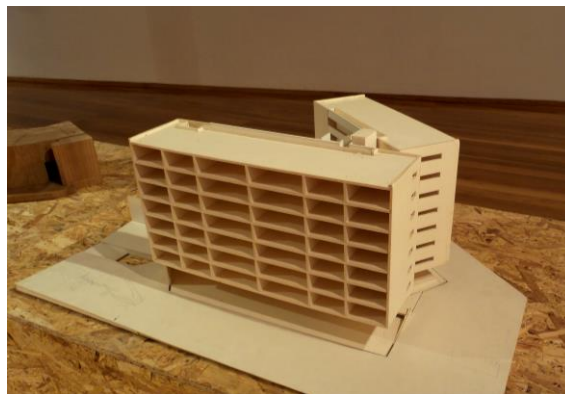


Fig. 9.62 – DIAS, Adalberto – *Casas Brancas*, Porto, 2001-2007. Maqueta de estudo. Vista Noroeste. Exposição "Porto Poetic", Porto, Março/Abril de 2014.



Fig. 9.63 – DIAS, Adalberto – *Casas Brancas*, Porto, 2001-2007. Alçado Noroeste.



Fig. 9.64 – DIAS, Adalberto – *Casas Brancas*, Porto, 2001 - 2007. Planta do piso tipo.



Fig. 9.65 – DIAS, Adalberto – *Casas Brancas*, Porto, 2001-2007. Vista da fachada Sul.

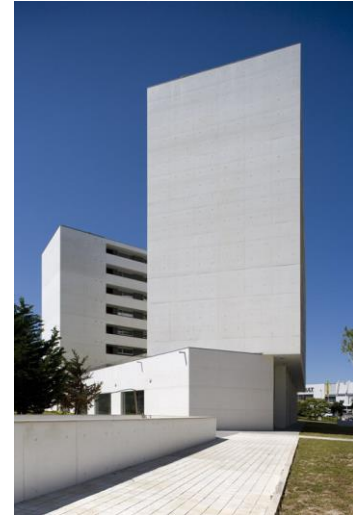


Fig. 9.66 – DIAS, Adalberto – *Casas Brancas*, Porto, 2001-2007. Vista da fachada Nordeste.



Fig. 9.67 – TERRAGNI, Giuseppe – *Casa del Fascio*, Como, Itália, 1933/1936. Aspecto da fachada.



Fig. 9.68 – Le Corbusier – *Casa do Doutor Curruchet*, La Plata, Buenos Aires, 1949. Aspecto da fachada.

facilmente se percebe que o ângulo formado pelos dois volumes que propõe, só pode ter aquela amplitude, pois resulta de uma observação atenta da geometria, que decorre de alinhamentos e paralelismos que cada bloco encontra nas construções vizinhas. Para nascente torna-se claro o alinhamento dos dois volumes com o topo nascente da construção localizada a sul. Para poente, e sobre os limites do lote, a profundidade, a altura, o avanço e o recuo entre volumes, de que resulta uma harmoniosa tensão, não é só apenas resultado da inteligência do traçado geométrico da composição, mas também da forma como agiliza a total observância de regras e índices urbanísticos, que respeita rigorosamente.

Atenda-se ainda no equilíbrio da composição das plantas, que sem artifícios, configura um funcionamento claro de acessibilidades e tipologias dos fogos. Aqui, como em Ofir, propõe mais uma vez uma franca relação interior/exterior, como usa de

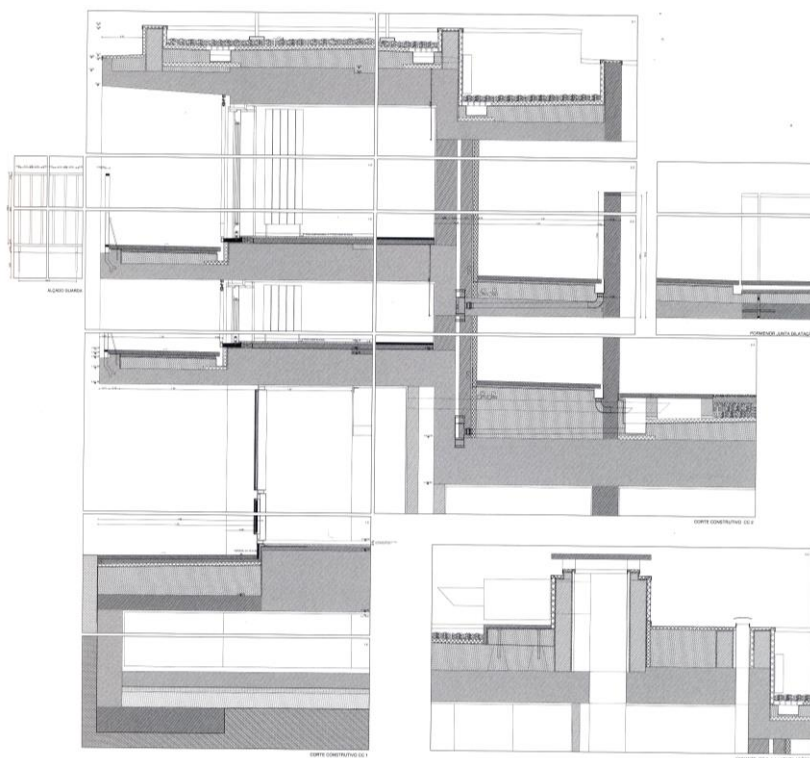


Fig. 9.69 – DIAS, Adalberto – *Casas Brancas*, Porto, 2001 - 2007. Corte construtivo. Toda a expressão e dimensionamento são criteriosamente acautelados por forma a garantir o desenho final. Atenda-se particularmente nas espessuras das varandas e do remate da laje de cobertura.

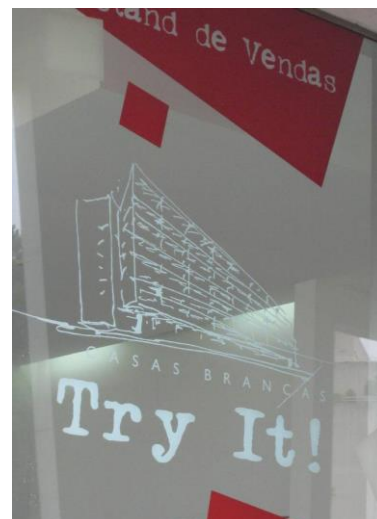


Fig. 9.70 – DIAS, Adalberto – *Casas Brancas*, Porto, 2001 - 2007. Spot publicitário. Esquisso do autor.



Fig. 9.71 – DIAS, Adalberto – *Casas Brancas*, Porto, 2001 - 2007. Banco de forte expressão plástica e escultórica.

novo o tema da cozinha aberta com a sala, que dilata o espaço e induz outras funcionalidades.

A solução em dois volumes que enfatiza a verticalidade particularmente nos alçados de topo, configura uma ideia de caixa com que contém o sistema reticulado dos alçados frontais. Esta linguagem, numa primeira análise, lembra aparentemente um dos melhores exemplos do *Racionalismo* Italiano, projetado por Terragni, a *Casa do Fascio* ou mais indiretamente para a casa Curuchet de Le Corbusier. As grandes superfícies envidraçadas, além de contribuírem para uma melhor iluminação, emprestam à composição a desmaterialização necessária com que valoriza o desenho reticulado da grelha dos alçados norte e sul, com que promove uma clara relação de cheios e vazios, valorizando com grande equilíbrio a composição de conjunto. Como reforço desta ideia, e em contraponto, os alçados interiores, onde se localizam cozinhas e banhos, concorrem com graciosa expressão para o ritmo horizontal das sucessivas galerias de distribuição abertas, cuja profundidade é intensamente acentuada pelo contraste

claro/escuro, reforçado pela cor cinza que escolhe para as paredes das entradas e zonas de serviços.

Fiel a esta representação, o plinto reservado a espaço comercial, previsto no plano de pormenor anterior, que remetia para uma imagem estereotipada própria de uma certa especulação imobiliária, desaparece, e as lojas que agora propõe não vão além do alinhamento do plano das fachadas.

O edifício, todo em betão branco, primorosamente executado graças à rigorosa supervisão e acompanhamento de obra, que Adalberto Dias fez questão de manter, confere ao conjunto uma graciosa leveza e elegância, de que este arquiteto há muito nos vem habituando. Até o olhar menos habilitado facilmente atende no virtuosismo desta obra, pela sua singularidade, aspeto desde logo reconhecido pelo promotor imobiliário, a Douro Atlântico do grupo Sanjose, que nos seus *spots* publicitários se referia a este empreendimento como uma “obra de autor”. Qualidade não regateável, que faz deste edifício um exemplo isolado, orgulhosamente só, que alerta para a imagem agitada e especulativa dominante da envolvente, a qual pouco ou nada tem contribuído para a qualidade da paisagem urbana da cidade do Porto. Imagem essa, até à poucos anos dominada pelo verde aprazível de uma entre muitas expectantes franjas de terreno desta cidade. Como sublinhado dessa competência e qualidade, atribuída ao arquiteto deste projeto, o promotor imobiliário socorre-se de um dos seus mais impressionantes esboços como assinatura autoral com que certifica a qualidade. Trata-se de uma estratégia publicitária, até então não usual no nosso mercado imobiliário. Também por isso, inadvertidamente, Adalberto contribui para uma mudança de paradigma na estratégia de promoção imobiliária.

9.12. Departamento de Engenharia Mecânica: 1997– 2001

O Departamento de Engenharia da Universidade de Aveiro, que Adalberto Dias projetou, na sequência das residências universitárias, segue metodologicamente os mesmos parâmetros que orientaram a sua primeira intervenção no campus. Ainda que correspondendo a outra tipologia, este equipamento resume-se em larga medida a uma grande caixa de tijolo aparente, material proposto para a imagem do campus universitário, como já antes referido no plano de pormenor de Nuno Portas. Assumindo de novo o tijolo como material de referencia, parece mais uma vez visitar o moderno, ao aproximar-se, ainda que não intencionalmente, de obras de grandes mestres modernistas como por exemplo Walter Gropius e a *Fagus – Werk* (1911 – 1913).

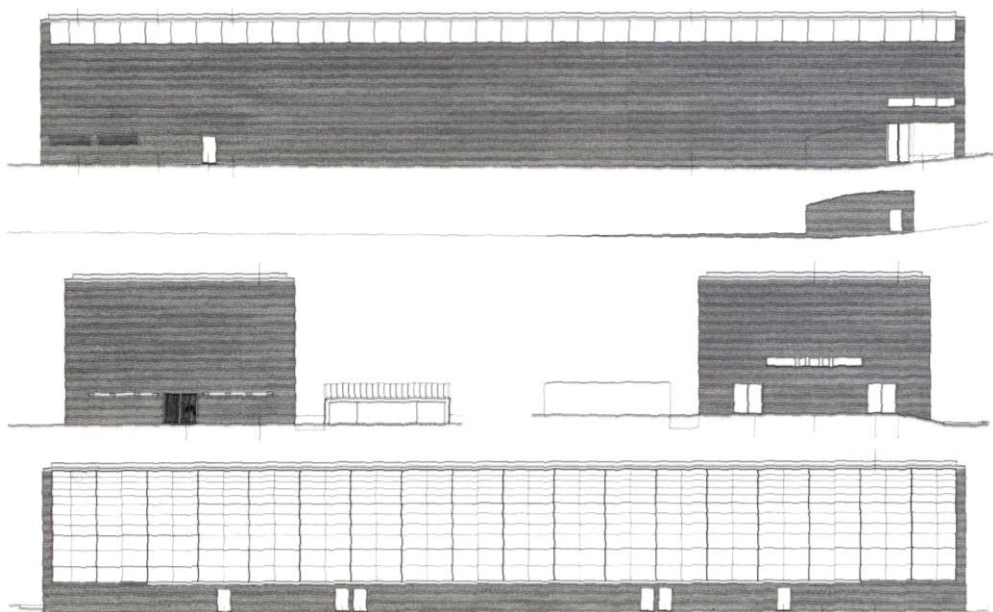


Fig. 9.72 – DIAS, Adalberto - *Departamento de Engenharia Mecânica da Universidade de Aveiro, Aveiro, 1997 – 2001. Alçado Sul, Alçado Bar, Alçado Poente, Alçado Nascente e Alçado Norte.*

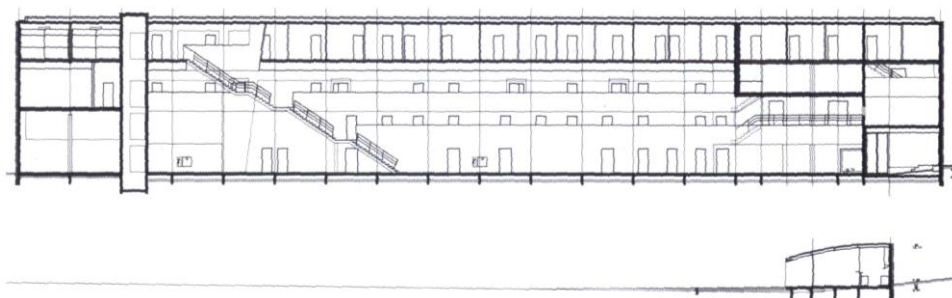


Fig. 9.73 – DIAS, Adalberto - *Departamento de Engenharia Mecânica da Universidade de Aveiro, Aveiro, 1997 – 2001. Cortes longitudinais.*

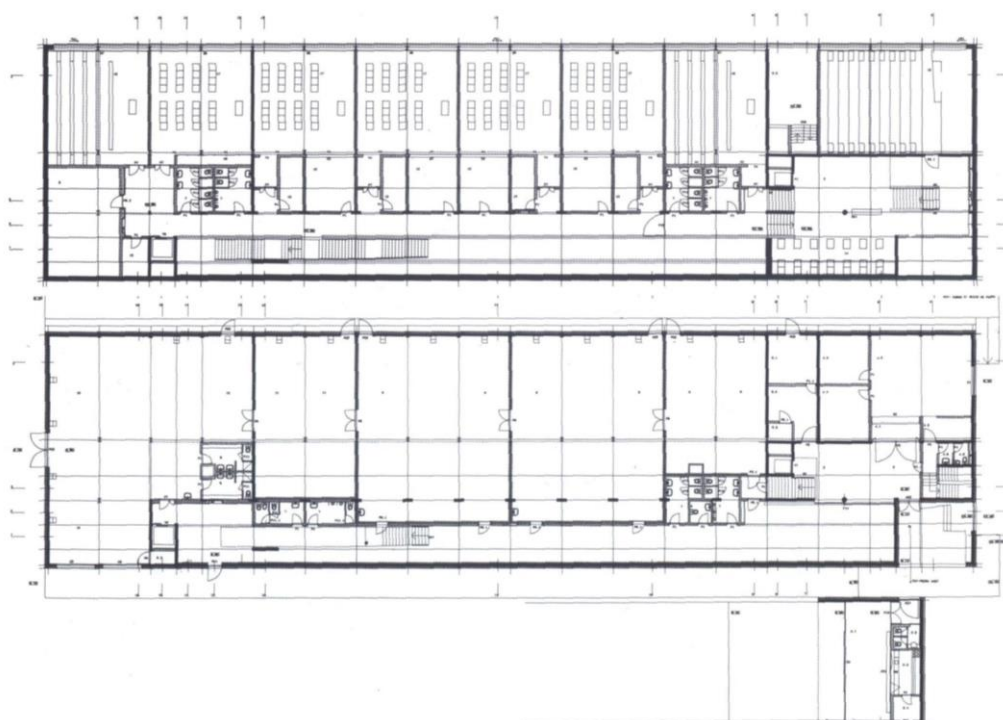


Fig. 9.74 – DIAS, Adalberto - *Departamento de Engenharia Mecânica da Universidade de Aveiro, Aveiro, 1997 – 2001. Planta do piso 0 e planta do piso 1.*



Fig. 9.75 – DIAS, Adalberto - *Departamento de Engenharia Mecânica da Universidade de Aveiro*, Aveiro, 1997 – 2001. Vista da fachada Norte, que lembra a fábrica *Fagus* (1911 – 1913) de Walter Gropius e Adolf Meyer, como se pode ver pela proximidade entre as estereotomias das fachadas envidraçadas, ambas assentes sobre envasamentos de tijolo. Diferença particularmente assinalada nas janelas projetantes de Adalberto Dias, por contraponto às janelas pivotantes que Gropius utiliza no edifício administrativo desta fábrica, ainda que também presentes no bloco adjacente da *Fagus-Werk*. Com uma variação subtil da estereotomia da caixilharia, da fachada norte, e da expressão que retira da textura dos paramentos em tijolo, Adalberto imprime ao conjunto uma particular elegância assumindo o conceito de caixa para toda a sua extensão.



Fig. 9.76 - GROPIUS, Walter; MEYER, Adolf – *Fábrica Fagus*, Alfed, Alemanha, 1911 -1913.



Fig. 9.77 – DIAS, Adalberto - *Departamento de Engenharia Mecânica da Universidade de Aveiro*, Aveiro, 1997 – 2001. Vista da fachada Poente.

Criando um compromisso entre forma e programa, o edifício surge como um contentor que se abre completamente a norte, beneficiando da luz difusa e constante para iluminar as salas de aula, laboratórios e anfiteatros. A sul fecha o edifício quase completamente, deixando apenas uma pequena abertura longilínea, que ilumina junto ao teto o espaço de galeria com pé direito triplo. Banhado por uma luz zenital, este espaço é rematado por uma escada de grande dimensão, com lanços retos e sucessivos, escada estruturada num desenho canónico, claro, simplificado, que lhe confere particular protagonismo. Escada simbólica, no modo como se insere, com leveza e transparência, num corredor estreito que acentua a verticalidade do espaço contrapondo-o à leitura exterior imediata, de grande caixa horizontal. Escada emblemática mas não imponente, da qual com grande mestria Adalberto extrai um forte efeito de perspetiva, que lembra os arquitetos da antiguidade. Escada colocada estrategicamente, resolve de um só golpe as comunicações verticais e promove um dos poucos momentos de exaltação espacial que o edifício nos reserva. O espaço que a contém remete ainda para a ideia de nave, quase gótica, em que a luz zenital que banha a parede alta de tijolo parece sublinhar-lhe a verticalidade, por contraponto à profundidade e horizontalidade das galerias de distribuição. Também aqui se percebe a lição de luz apreendida de Siza, luz que

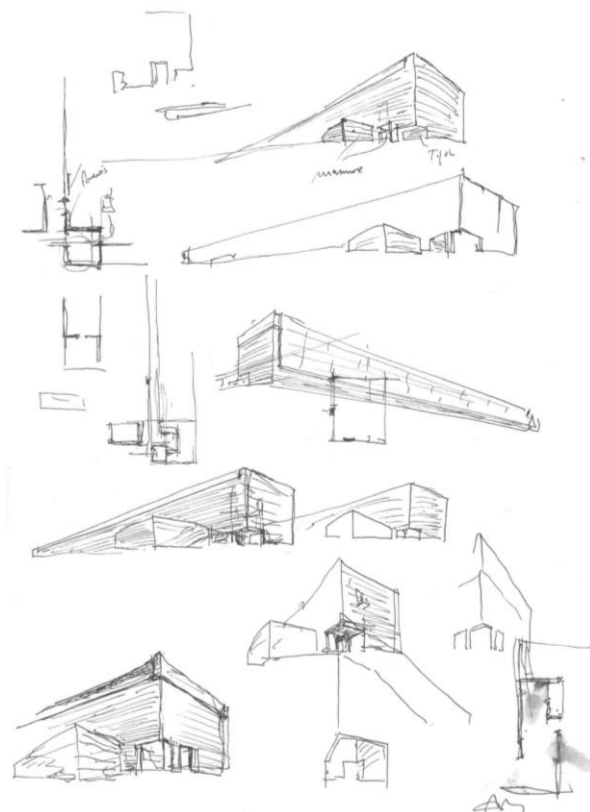


Fig. 9.78 – DIAS, Adalberto – *Departamento de Engenharia Mecânica da Universidade de Aveiro*, Aveiro, 1997 – 2001. Estudos volumétricos e de composição dos alçados. Esquissos do autor.

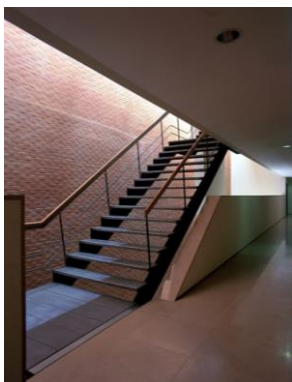


Fig. 9.79 – DIAS, Adalberto – *Departamento de Engenharia Mecânica da Universidade de Aveiro*, Aveiro, 1997 – 2001. Escada principal.



Fig. 9.80 – DIAS, Adalberto – *Departamento de Engenharia Mecânica da Universidade de Aveiro*, Aveiro, 1997 – 2001. Escada principal.



Fig. 9.81 – DIAS, Adalberto – *Departamento de Engenharia Mecânica da Universidade de Aveiro*, Aveiro, 1997 – 2001. Vista da sala de aula / Mobiliário.

transforma o espaço e que Adalberto Dias, nesta obra, nos oferece também como lição, a julgar pela forma “elástica” com que leva a luz até à penumbra. Esta nave deixa transparecer uma clareza espacial, que afirma simultaneamente a profundidade e horizontalidade desenhada pelas galerias, em contraponto com a textura e verticalidade da parede voltada a sul.

Também nesta obra imperaram sensibilidade e rigor. Pela ação disciplinadora do desenho, Adalberto com grande contenção, mostra mais uma vez e com uma paleta reduzida de materiais, como é possível chegar a uma solução primorosamente executada, desde a implantação ao mobiliário.

9.13. Desenho Urbano: Equipamentos

Adalberto Dias destaca-se ainda com algumas obras de grande visibilidade e impacto, pela sua dimensão e uso, como aconteceu com a reformulação do desenho urbano da zona da Batalha/Guindais, projeto inserido no âmbito da renovação urbana encetada pela sociedade *Porto 2001, Capital Europeia da Cultura*, ou da sua intervenção no projeto do Metro do Porto, com o desenho da estação do Pólo Universitário II, da Asprela, ou ainda a participação no projeto do que poderia ter sido a sua obra mais impactante, o projeto para a ponte rodoviária sobre o Douro, não construído, que uniria Porto e Gaia em substituição da ponte Luís I, cujo tabuleiro superior foi destinado à nova linha de metro entre São Bento e Santo Ovídeo, unindo as duas cidades.

A operação de reabilitação urbana da Praça da Batalha, alargou-se ainda às ruas 31 de Janeiro, rua Augusto Rosa, largo de Sto. Ildefonso e Largo 1º de Dezembro. Esta praça, da Batalha - assim designada em virtude do sangrento episódio que aí ocorreu no século X entre o exército Mouro de Almançor e os habitantes do Porto - é desde há séculos uma das mais emblemáticas praças da cidade do Porto. Ao longo do tempo, a praça viu surgir alguns importantes edifícios, como o palácio da Batalha, edifício brasonado dos finais do século XVIII, situado a nascente, mandado construir por José Anastácio da Silva da Fonseca, cavaleiro da casa real, edifício que serviu ainda de hospital de campanha aquando do cerco do Porto e de estação central dos correios durante grande parte do século XX, palácio este, hoje transformado numa unidade hoteleira. Do mesmo lado desta praça e no gaveto com o largo da igreja oitocentista de Santo Ildefonso, situa-se um dos mais notáveis exemplos da obra modernista portuense, o cinema Batalha (1947) da autoria de Artur de Andrade. No extremo oposto encontra-se também uma das mais emblemáticas peças da arquitetura da cidade, o teatro de São João do arquiteto Marques da Silva (1911/1920). Ao centro desta praça existia ainda uma magnífica estátua de D. João V (1866), da autoria do mestre Teixeira Lopes pai, que Adalberto deslocou para o extremo Sudoeste da praça, em frente ao palácio da Batalha e Teatro de São João, no cruzamento dos eixos desta praça com o eixo da rua de Augusto Rosa, gesto em parte semelhante ao de Siza Vieira – também ele participante na operação Porto 2001, com a renovação da Avenida dos Aliados e Praça da Liberdade – que, embora mantendo a sua posição, inverteu a estátua equestre de D. Pedro VI.

Além de todo o arranjo do espaço da praça, obra sempre escortinada e discutível como outras que dessa operação resultaram, julgo importante referir um gesto que considero de grande elegância, até no modo discreto como se apresenta. Falo da

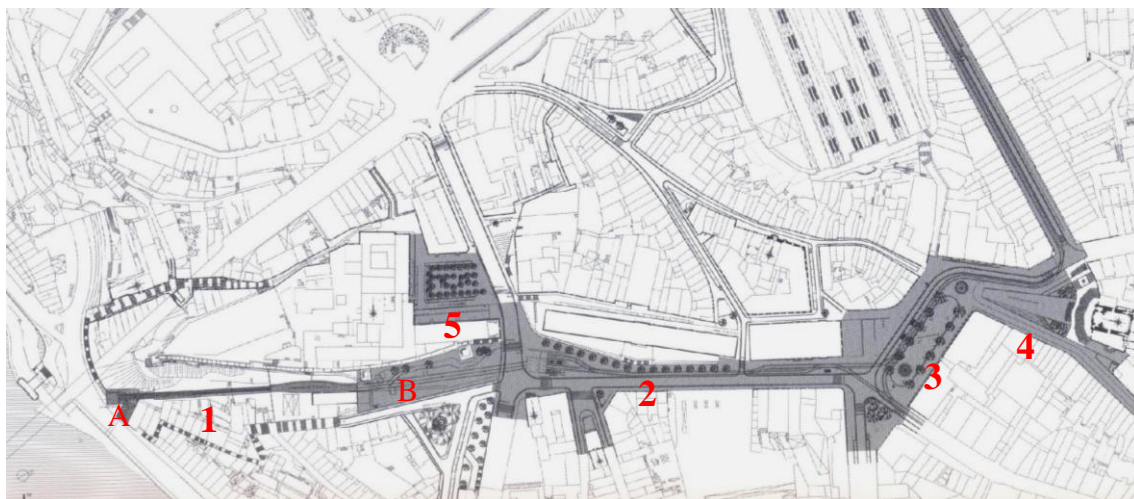


Fig. 9.82 – DIAS, Adalberto – *Requalificação da Baixa Portuense – Área Este A*, Porto, 1999/2002. Planta, sem escala. Legenda: A – Estação à cota baixa; B – Estação à cota alta; 1 - Funicular dos Guindais; 2 – Rua Augusto Rosa; 3 - Praça da Batalha; 4 - Largo Santo Ildefonso; 5 – Largo 1º de Dezembro;

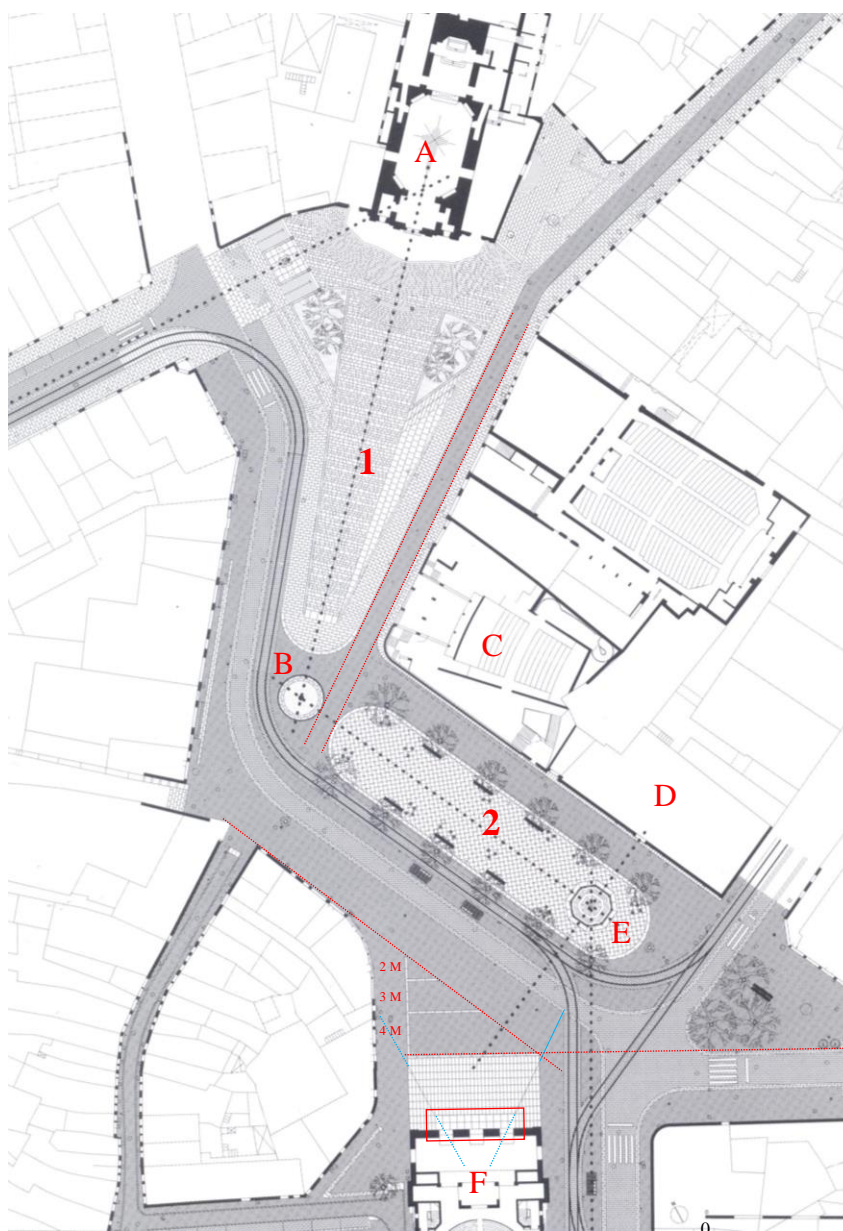


Fig. 9.83 – DIAS, Adalberto – *Requalificação da Baixa Portuense – Área Este A, Praça da Batalha*, Porto, 1999/2002. Planta, com escala gráfica. Análise geométrica. Legenda: 1 – Praça da Batalha (séc. XVI); 2 – Largo Sto Ildefonso; A – Igreja de Sto Ildefonso (séc. XVIII); B – Fonte com banco; C – Cinema Batalha (1947); D – Palácio da Batalha (séc. XVIII); E – Estátua D. João V (1866); F – Teatro de S. João (1911/1920). Atenda-se na geométricidade subjacente ao novo desenho urbano, aonde se percebem alguns dos critérios que definem a localização da fonte, a reposição da estátua de D. João V, ou a configuração do pavimento fronteiro ao Teatro de S. João. Este pavimento, qual carpete de mármore com que prolonga o foyer do teatro, enfatiza uma chamada para o edifício. Esta espécie de tapete, constituído por um módulo base retangular, tem duas estereotomias sendo a de maior dimensão (2 x módulo base), a que marca a que marca a entrada no edifício. Refira-se ainda o desenho das linhas de festo, do pavimento rigorosamente colocadas sobre a diagonal do módulo-base.



Fig. 9.84 – DIAS, Adalberto, *Fonte/banco e espaço envolvente*, Porto, 1999/2002. Esta fonte faz lembrar as esculturas de anéis em betão de Donald Judd (1928 – 1994), em Münster, Alemanha, 1977, ou nos jardins da *Glass house*, de Philip Johnson (1906 – 2005), de quem foi amigo, junto ao acesso principal da casa, 1971.



Fig. 9.85 – SILVA, Marques – *Teatro de São João*, Porto, 1911/1920; DIAS, Adalberto, *Pavimentação do átrio de acesso ao teatro de São João*, Porto, 1999/2002.



Fig. 9.86 – JUDD, Donald – Instalação em betão (círculos), sem título, Münster, Alemanha, 1977.

Fig. 9.87 – JUDD, Donald – Instalação em betão (círculo), sem título, Connecticut, United States, 1971. Jardins da *Glass house* de Philip Johnson.

pavimentação do átrio principal do teatro de S. João, que se estende para o exterior do edifício, que pela sua sobriedade e intenção não renderia, certamente, melhor homenagem à ilustre figura de mestre Marques da Silva. Também uma pequena fonte circular colocada sobre a interseção dos eixos desta praça com o largo de Sto. Ildefonso, que na sua sussurrada singeleza, assume a função de rótula, na composição do desenho urbano, mas tem ainda a mais-valia de ser também um banco, que se oferece a quem passa, e que pela localização estratégica que ocupa permite, a quem o usa, um claro vislumbre de ambos os espaços, a praça e o largo. Este é um tema recorrente na arquitetura de Adalberto Dias, como se pode ver no banco associado à escada de emergência das residências universitárias da Universidade de Aveiro, ou num outro mais escultórico, colocado junto ao acesso principal do edifício *Casas Brancas*, na Boavista. Na obra da praça da Batalha, o banco associado à fonte, lembra as instalações de Donald Judd em Münster e Connecticut. Pela sua localização estratégica, faz

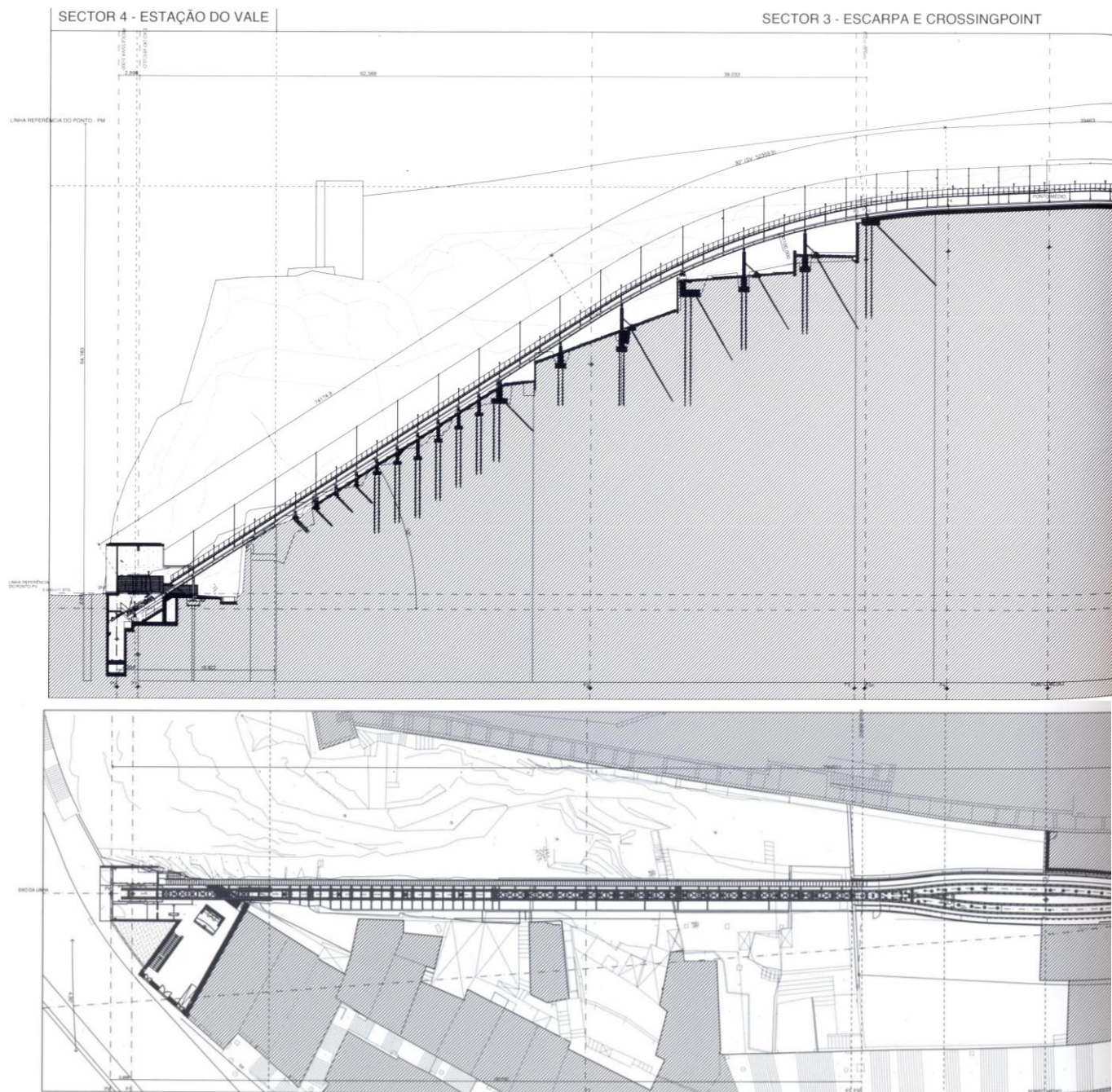


Fig. 9.88 – DIAS, Adalberto – *Funicular dos Guindais*, Porto, 1999/2003. Perfil e Planta. Sem escala.

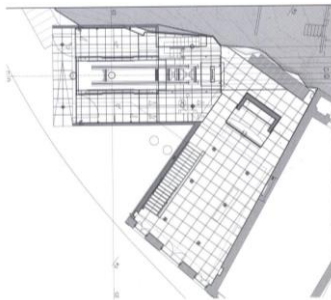


Fig. 9.89 – DIAS, Adalberto – *Funicular dos Guindais*, Porto, 1999/2003. Planta do cais à cota baixa. Sem escala.

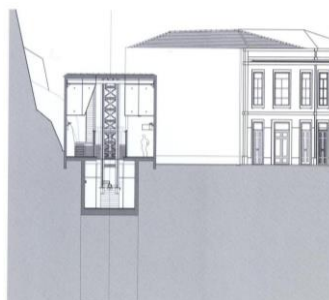


Fig. 9.90 – DIAS, Adalberto – *Funicular dos Guindais*, Porto, 1999/2003. Corte transversal do Cais à cota baixa. Sem escala.

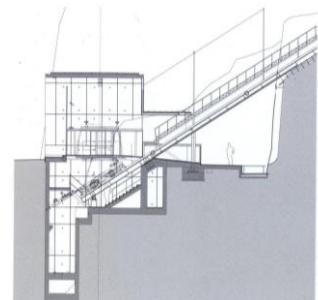


Fig. 9.91 – DIAS, Adalberto – *Funicular dos Guindais*, Porto, 1999/2003. Corte lonitudinal do Cais e arranque da linha, à cota baixa. Sem escala.

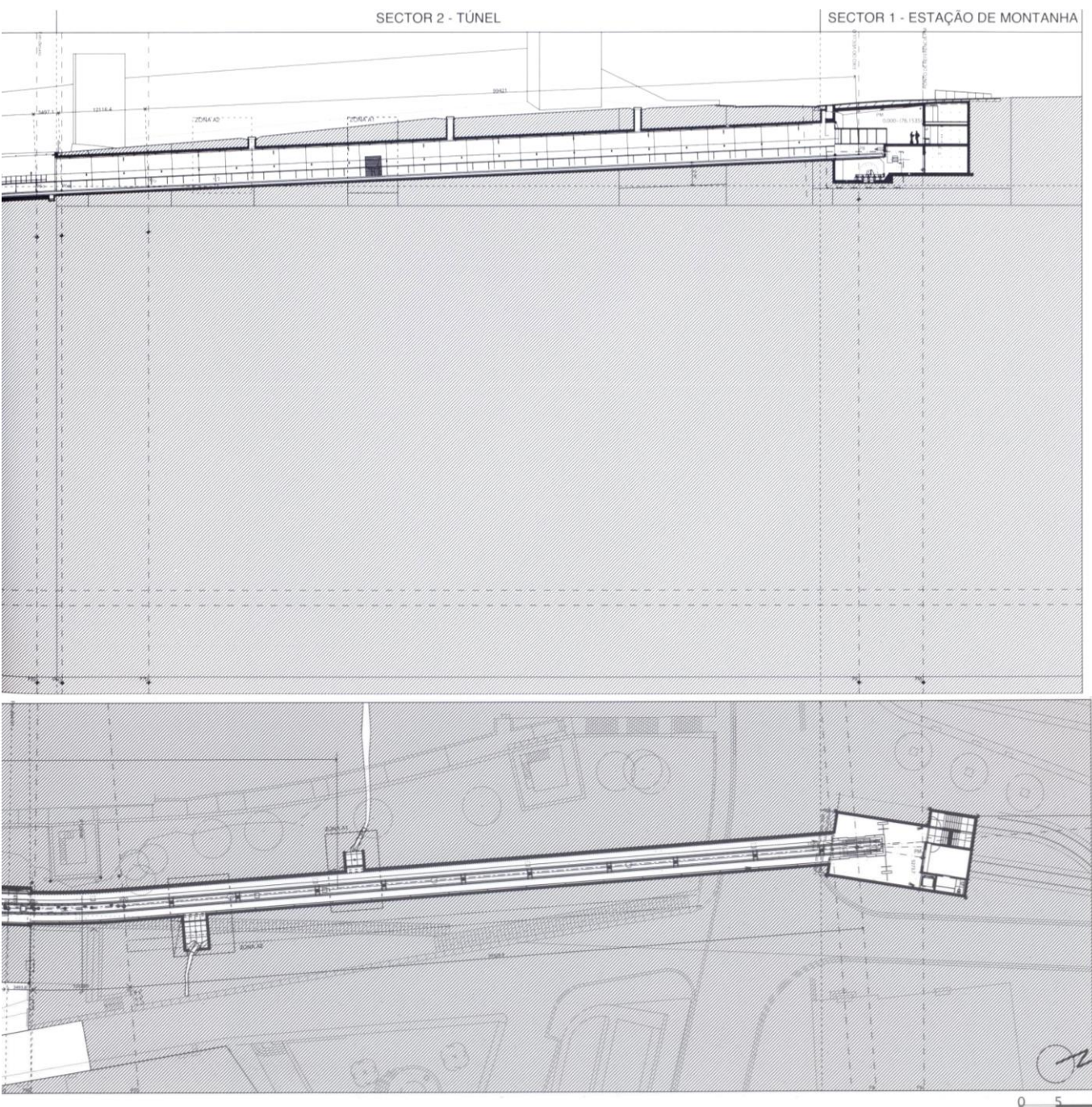


Fig. 9.95 – DIAS, Adalberto – *Funicular dos Guindais*, Porto, 1999/2003. Perfil e Planta. Sem escala.

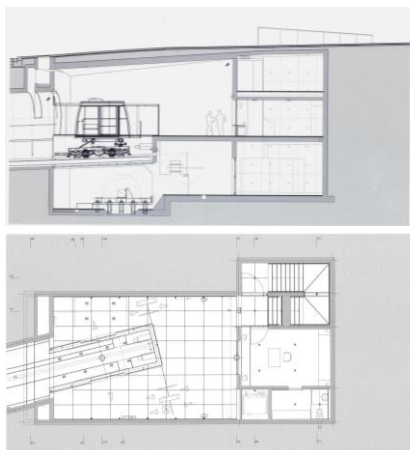


Fig. 9.92 – DIAS, Adalberto – *Funicular dos Guindais*, Porto, 1999/2003. Corte longitudinal do Cais e arranque da linha, à cota alta. Sem escala. Atenda-se no desenvolvimento do desenho do lanternim / ventilação da galeria.

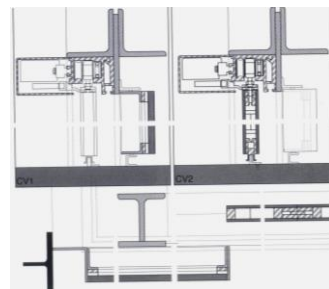


Fig. 9.94 – DIAS, Adalberto – *Funicular dos Guindais*, Porto, 1999/2003. Pormenores construtivos da cabine de acostagem. Sem escala.

Fig. 9.93 – DIAS, Adalberto – *Funicular dos Guindais*, Porto, 1999/2003. Planta do cais à cota alta. Sem escala.

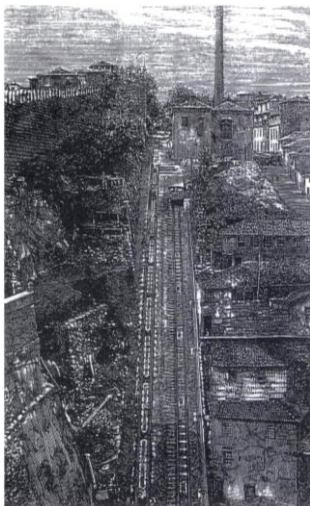


Fig. 9.96 – Antigo Funicular dos Guindais do Engenheiro Raul Mesnier Ponsard (1849 – 1914) que funcionou entre 1891 e 1893, tendo sido desativado devido a grave acidente.



Fig. 9.97 – DIAS, Adalberto – *Funicular dos Guindais*, Porto, 1999/2003. Vista do cais de embarque junto à marginal do Douro. Atenda-se na relação de integração volumétrica a partir do controle da escala e dos alinhamentos de cércea.

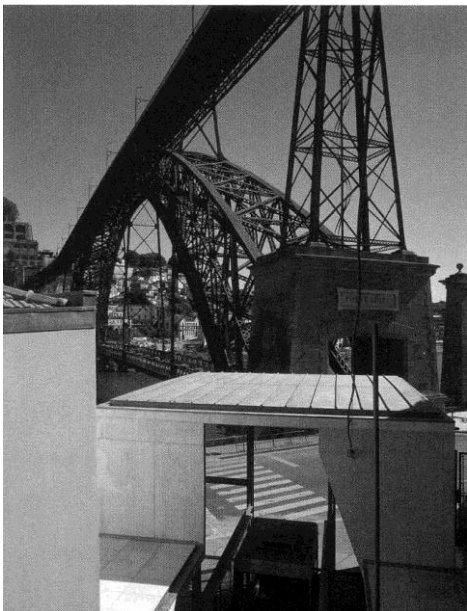


Fig. 9.98 – DIAS, Adalberto – *Funicular dos Guindais*, Porto, 1999/2003. Relação com a paisagem na chegada à cota baixa.



Fig. 9.99 – DIAS, Adalberto – *Funicular dos Guindais*, Porto, 1999/2003. Vista do tramo da ferrovia e escada de segurança desde o cais de embarque, à cota baixa. Atenda-se na expressão que o autor retira de toda a estrutura metálica com que estabelece uma referência à ponte Luís I.

lembrar ainda um outro banco, que Fernando Távora colocou sobre um encontro de caminhos na Quinta da Conceição, que pela sua intencionalidade e localização permite apreciar uma composição constituída por um conjunto de peças recuperadas das ruínas dum convento aí outrora existente, como já antes abordado no capítulo VI.

Na sequência da reabilitação da praça da Batalha e localizada no topo sul da rua Augusto Rosa surge um equipamento urbano de grande importância, o funicular dos Guindais. Trata-se de um equipamento urbano que estabelece a ligação entre a cota alta da cidade e a cota baixa da marginal ribeirinha do Douro. Neste mesmo lugar existiu já um primeiro funicular da autoria do engenheiro Raul Mesnier du Ponsard, inaugurado

em 1891 e que encerrou dois anos depois devido a grande acidente. Este novo percurso de ferrovia, adotado à Muralha Fernandina, vence um desnível de aproximadamente sessenta e quatro metros. Desenvolve-se em grande parte à superfície, sobre a escarpa dos Guindais, e cerca de noventa metros e em túnel, na chegada à cota alta. Além do impacto que esta obra representa, ressalve-se a qualidade do desenho desta intervenção e particularmente o edifício do cais de embarque à cota baixa, que remata o conjunto. Este edifício de uma arquitetura mínima, todo construído em betão branco, com a transparência que lhe empresta a caixilharia de ferro e vidro, guarda ainda a particularidade de se associar a outra construção pré-existente, que recuperada para o efeito, mantém a sua traça original. O funicular dos Guindais, revela ainda e de forma expressa, o virtuosismo tecnológico que lhe está subjacente e que Adalberto intencionalmente enfatiza criando mais uma vez indiretas, mas perceptíveis referência à envolvente. Contextualista, recorre ainda nesta obra, a materiais como o granito, em muros e pavimentos, numa natural alusão de continuidade com a Muralha Fernandina e de forma mais evidente e enfática na utilização do ferro como fator de expressão e prolongamento da imagem da ponte metálica de Luís I.

Na obra do metro do Porto, a convite de Souto Moura, coordenador do projeto, vai à semelhança de outros colegas desenvolver um projeto para a estação do pólo Universitário II, da Asprela, obra onde mais uma vez a coerência do seu discurso arquitetónico deixa aflorar preocupações sempre presentes nos seus trabalhos. Cite-se para o caso o rigor posto em todos os aspetos do desenho, passando pela clareza do projeto na sua globalidade, aos aspetos de maior delicadeza construtiva como por exemplo o jogo de estereotomias e o desenho das guardas, entre outros. Não esqueçamos também a sua preocupação para com o ambiente ou atmosfera desta estação – e lembro Peter Zumthor e o seu livro *Atmosferas* – ao explorar mais uma vez a luz natural, como tema, matéria aparentemente dispensável, ou de ausência desculpável neste tipo de programas, se atendermos a outros exemplos mais habituais.

A ponte Infante Dom Henrique, projeto em que participou, liberta um “gesto largo” que só uma obra de arte de engenharia, em sentido lato, pode permitir. Não se trata de uma obra de arquitetura mas antes de uma ponte rodoviária com dois tabuleiros que ligaria à cota alta e à cota baixa as cidades do Porto e Gaia, numa nova travessia sobre o Douro, como mais um braço que se estende sobre as suas margens. Fortemente influenciada pelo conceito estrutural da Ponte S. João, - da autoria do professor engenheiro Edgar Cardoso, também ele autor e responsável pela construção da Ponte da



Fig. 9.100 – DIAS, Adalberto – *Metro do Porto*, Porto, 1999-2003. Estação do pólo universitário II, acesso ao cais, Átrio Sul, vista do interior. Atenda-se na iluminação natural, zenital, e da sua importância na qualificação do espaço.



Fig. 9.101 – DIAS, Adalberto – *Metro do Porto*, Porto, 1999-2003. Estação do pólo universitário II, Cais junto ao Átrio Sul, vista do interior.

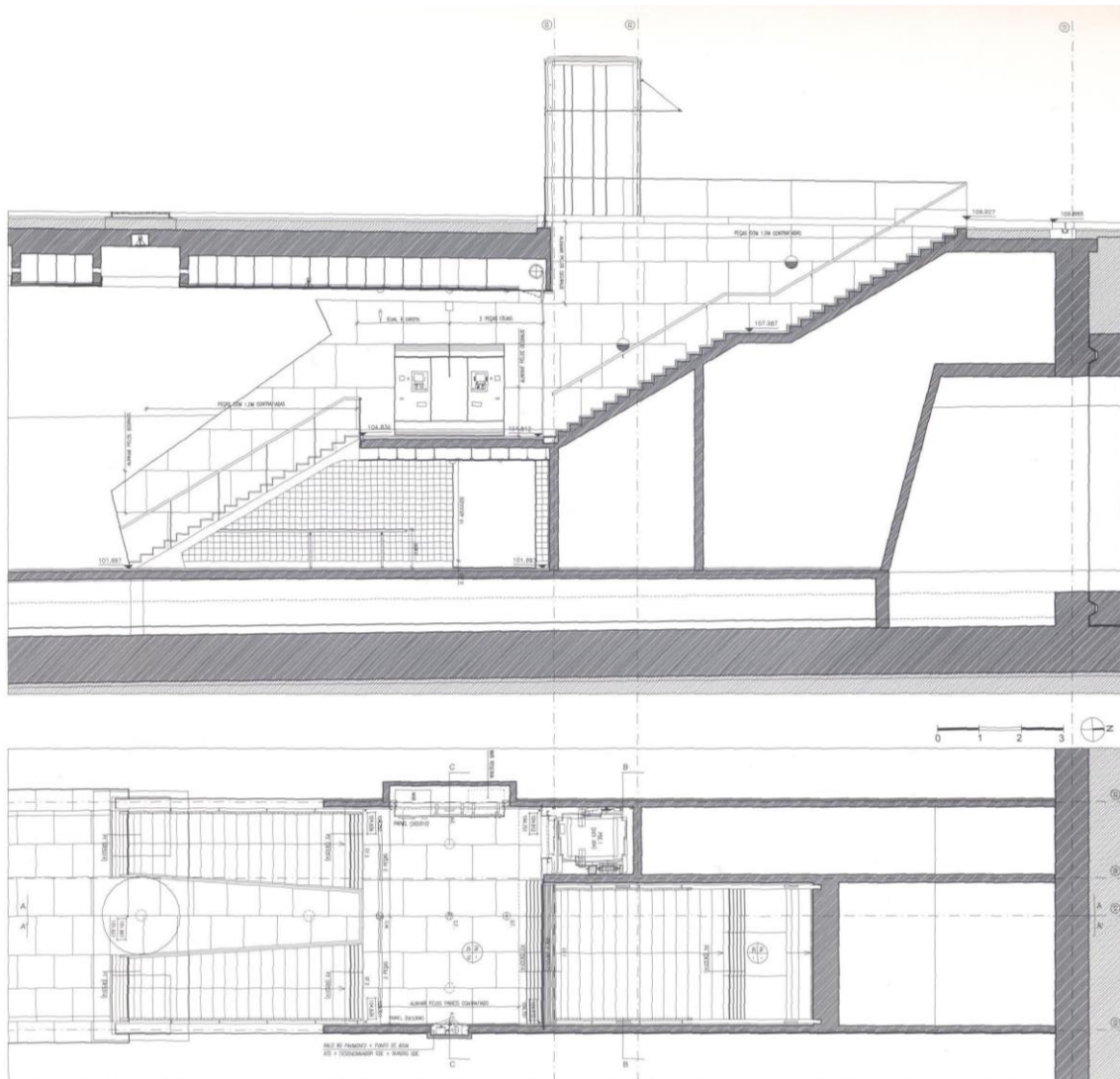


Fig. 9.102 – DIAS, Adalberto – *Metro do Porto*, Porto, 1999-2003. Corte Longitudinal e Planta do Átrio Norte, ao nível do piso técnico. Atenda-se na duplicação da escada, na chegada ao cais, que permite o acesso ao elevador, conforme ideia expressa nos esboços da página seguinte, e no desenho das guardas exteriores (muros de proteção às composições ferroviárias), que pelo seu desenvolvimento permitem uma gradual e maior amplitude de visão, atenuando o efeito de túnel e a sensação de desnível entre a cota de superfície e a plataforma do cais de embarque.

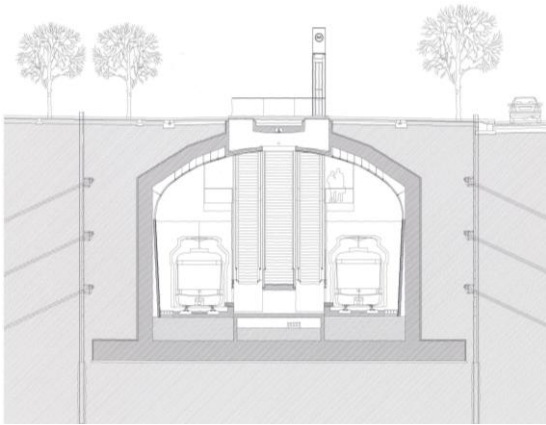


Fig. 9.103 – DIAS, Adalberto – *Metro do Porto*, Porto, 1999-2003. Corte Transversal pelo Átrio Sul. Atenda-se no desenvolvimento do desenho dos lanternins que permitem a ventilação e o controle da luz zenital.

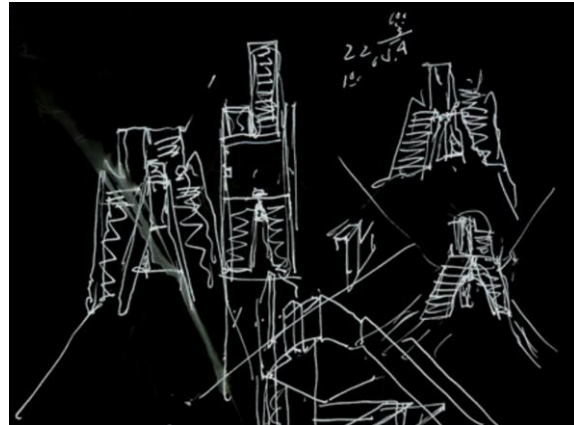


Fig. 9.104 – DIAS, Adalberto – *Metro do Porto*, Porto, 1999-2003. Escadas, esboços do autor onde aponta o princípio funcional de acesso ao elevador, abrindo o primeiro lance de escadas de onde resulta parte da composição arquitetônica.

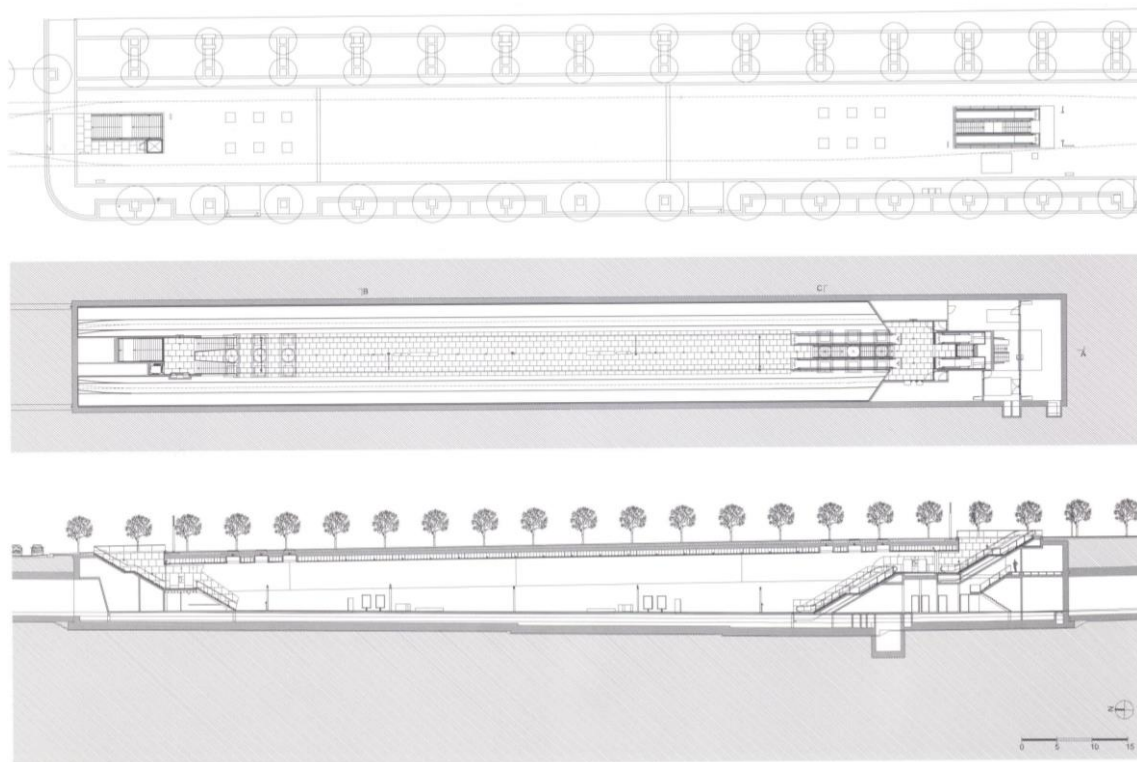


Fig. 9.105 – DIAS, Adalberto – *Metro do Porto*, Porto, 1999-2003. Plantas – Superfície e piso técnico e Corte longitudinal. Atenda-se na racionalização dos acessos norte e sul, com a colocação das escadas rolantes (topo norte) no ponto de maior cota.

Arrábida -, Adalberto Dias recorre ao sistema de viga-caixão¹, com um só pilar de apoio, pois nesse ponto de atravessamento o rio é mais estreito. Sem tibiezas desafia abismo entre as margens. Para não contrariar a natureza do tecido urbano, procurou ajustar-se às condicionantes do terreno e desenhou um tabuleiro de nível, ligeiramente

¹ Sistema de viga – caixão: sistema estrutural usado por Edgar Cardoso para vencer o vão da ponte ferroviária de S. João, assente em dois pilares e localizada a montante da ponte D^a Maria Pia, desativada, que tinha antes essa função e que se prevê agora se transforme em corredor pedonal e ciclovía.

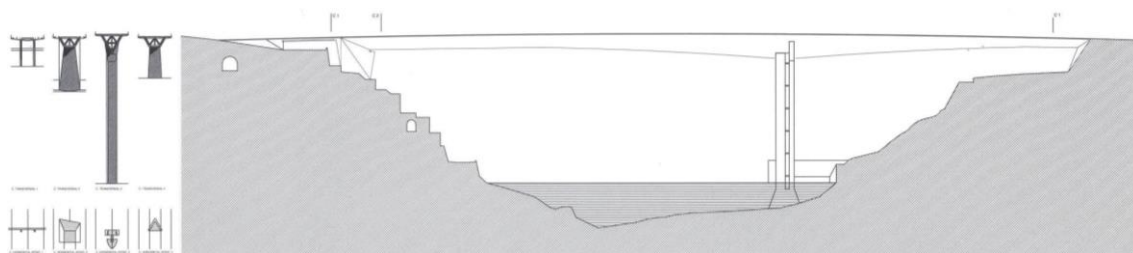


Fig. 9.106 – DIAS, Adalberto – *Ponte do Infante D. Henrique*, Porto, 1995-1997. Desenho da vista poente, Cortes transversais da viga – caixão e Cortes horizontais pelos diferentes apoios.

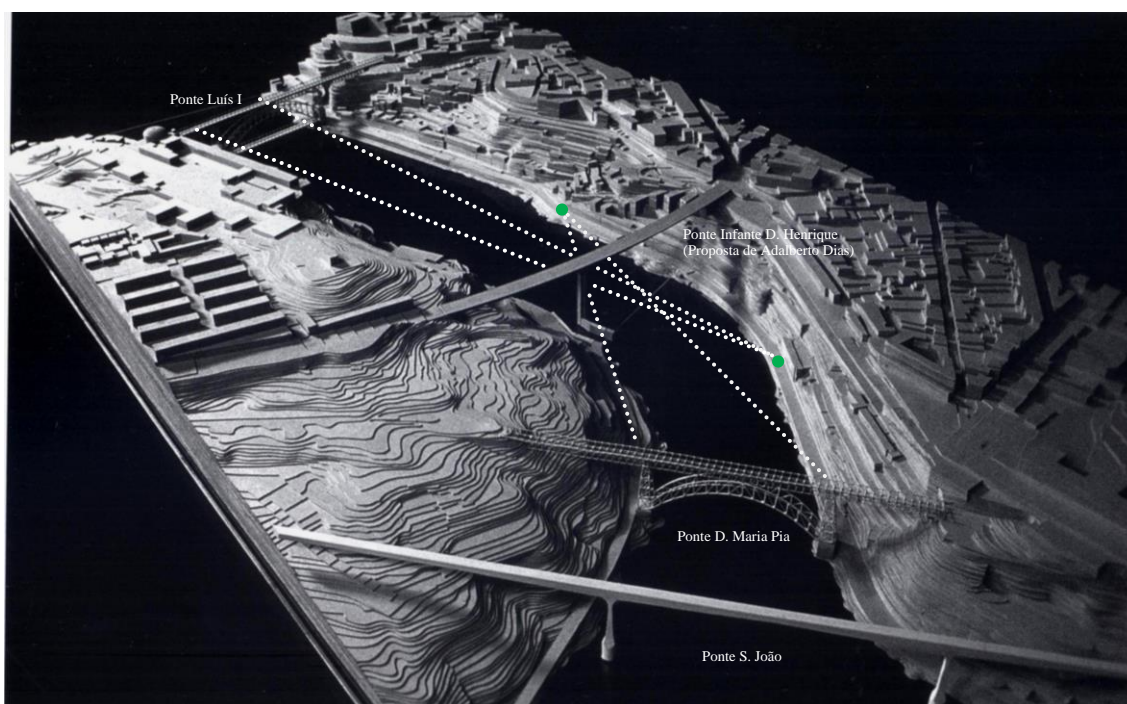


Fig. 9.107 – DIAS, Adalberto – *Ponte do Infante*, Porto, 1995-1997. Vista da Maqueta. Atenda-se na particularidade da ponte assentar sobre um único pilar, colocado junto à margem esquerda, que liberta a visão sobre as pontes Luís I e Dona Maria Pia, projetadas respetivamente por Théophile Seyrig e Gustave Eiffel. Refira-se ainda a opção pelo modelo construtivo em viga caixão, de geometria variável, esquema já antes utilizado por Edgar Cardoso na ponte S. João. Note-se também o rigor e a expressão da maqueta, como instrumento de trabalho, que permite uma leitura clara e alargada do contexto, como a topografia e a relação entre pontes, ou ainda o virtuosismo do desenho do tabuleiro curvo com que estabelece a inserção na topografia e malha urbana de ambas as cidades.

encurvado, desde logo original, e que permitia uma inserção natural na malha urbana das duas margens. O desenho era mais uma vez surpreendente e elegante e afirmava o arrojo com que desafiava as leis da gravidade. Se Edgar Cardoso necessitou de dois pilares na ponte de S. João, por comparação, Adalberto tenta convencer as autoridades que um só pilar é suficiente, pois trata-se de uma ponte com metade do vão. Mas a proposta não colheu. Por inexplicáveis desinteligências entre Dias e uma destacada figura da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, que não via positivamente a intervenção de um arquiteto nesta área disciplinar, entendeu o poder político apaziguar as partes, realizando um novo concurso no verão de 1997, onde Adalberto Dias apresentou uma solução de um só tabuleiro, logo mais económica, mas não tão

económica quanto a versão apresentada pelo engenheiro Adão da Fonseca, também ele ilustre professor da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e antigo discípulo de Edgar Cardoso. O custo da obra, como se depreende, foi determinante. Dias e a sua equipa de engenheiros, vêm desta forma esvair-se uma oportunidade única de dar ao Porto mais uma obra de arte, ao nível das que a notabilizam e de onde se destacam nomes como Eiffel e Edgar Cardoso. Talvez por esta razão, entre outras que ainda hoje não estão bem esclarecidas, a ponte não foi construída.

9.14. Design

Adalberto Dias além da sua atividade profissional como arquiteto e professor da FAUP (Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto), dedica também algum do seu tempo ao desenho de pequenas peças, onde expressa claramente uma particular aptidão para o design. Os desenhos dessas primeiras experiências surgem naturalmente como complemento aos projetos de arquitetura, de que vem sendo incumbido, como consequência de uma pesquisa que procura uma continuidade de linguagens entre os referidos objetos e a arquitetura que os contém. A abordagem desta disciplina, percebe-se desde logo num dos seus primeiros trabalhos, ainda bastante jovem, para o bar *Chez Lapin* na Ribeira do Porto, para o qual desenhou, além do projeto, um candeeiro e algumas peças de mobiliário. Este candeeiro foi desde logo objeto da minha particular atenção, quando pela primeira vez entrei no seu escritório, pois tinha um desenho extremamente simples e cativante. Tratava-se basicamente de um candeeiro constituído por um fino disco de alabastro, suportado por uma haste em tubular de latão polido e um pequeno casquilho, para a lâmpada, também no mesmo material. De uma tecnologia rudimentar, aumentava de complexidade pelo deslizamento deste casquilho ao longo da haste, o que permitia pequenas afinações e facilitava a colocação e substituição das lâmpadas. Era uma peça extremamente simples mas de grande expressividade. De tal forma me impressionou que Adalberto ofereceu-me um desses exemplares, que ainda hoje mantenho no teto da minha casa. Era uma peça quase única que apenas vi uma vez comercializada. Sempre que para ela olho, melhor percebo a força do segredo que guarda na sua imagem. Lembro-me também, como me surpreendeu com um porta-retratos composto apenas por quatro peças. Tal era a elementaridade do seu desenho, que logo me arrebatou. Com a sua autorização desmontei-o, para perceber melhor os seus segredos, que não tinha. Adalberto desenhou este porta-retratos aos vinte e quatro anos, uma peça serenamente elegante, e que de modo algum concorre com quem nela se

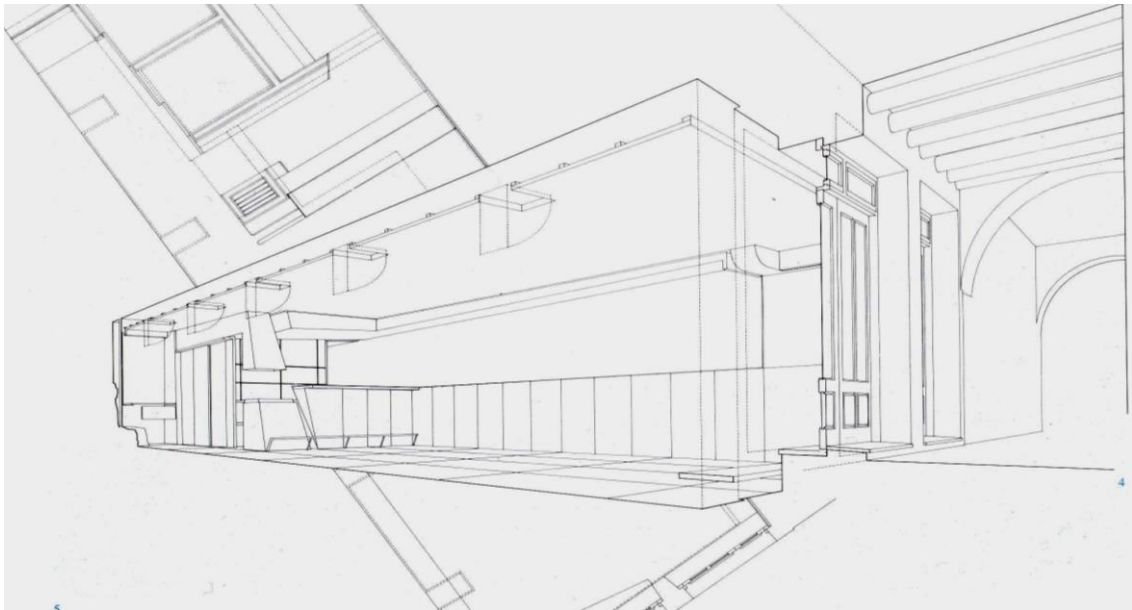


Fig. 9.108 – DIAS, Adalberto – *Bar Chez Lapin*, Ribeira, Porto, Janeiro/Julho 1985. Desenho de perspectiva. Atenda-se no virtuosismo da composição gráfica, na clareza do corte em perspectiva e na delicadeza da composição com a planta em fundo.



Fig. 9.109 – DIAS, Adalberto – *Bar Chez Lapin*, Ribeira, Porto, Janeiro/Julho 1985. Imagem do ambiente interior do bar - já demolido -, que lembra Peter Zumthor e a sua noção de atmosfera, descrita no livro com o mesmo nome, como uma categoria estética.

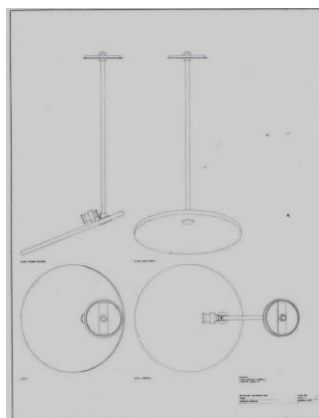


Fig. 9.110 – DIAS, Adalberto – *Candeeiro de teto em alabastro e latão*, 1985.

Fig. 9.111 – DIAS, Adalberto – *Candeeiro de teto em alabastro e latão*, 1985. Desenho de pormenor.

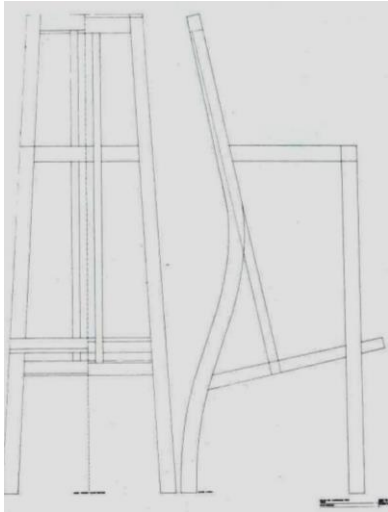


Fig. 9.112 – DIAS, Adalberto – *Cadeira alta*, Bar Chez Lapin, 1985. Desenho sem escala.



Fig. 9.113 – DIAS, Adalberto – *Cadeira*.



Fig. 9.114 – DIAS, Adalberto – *Porta retratos*, 1977.

expõe. Uma pequena peça de grande neutralidade, feita com um desenho mínimo. Entre nós, e por essa altura, quase não se falava de design ou minimalismo. Desde aí Adalberto continuou a desenvolver novas peças, entre elas algumas cadeiras, talvez porque Siza o andasse também a fazer. Fossem ou não essas as razões, melhor ou pior desenhadas, os protótipos das cadeiras iam aparecendo. Adalberto não o fazia para responder a uma encomenda, mas por diversão e curiosidade, melhor dizendo por investigação. Entre nós, por essa altura, o design não era um assunto muito versado no mundo da arquitetura e menos ainda a sua comercialização. Recordo a propósito um episódio algo caricato, num fim de tarde, em que a dado momento todos fomos convidados a sentar-nos no protótipo de uma dessas cadeiras que andava a investigar. Tratava-se de uma cadeira feita de um fino tubo metálico cromado. Era uma cadeira interessante a lembrar outras de Le Corbusier, Mies ou Ellen Grey. Era apenas um protótipo para teste e quando Adalberto pela primeira nela se sentou, vergou...Era a intransigência da física contra o virtuosismo do desenho. Deste episódio de certo, tiramos grande lição. Mas isso não o desmotivou e sempre que possível voltava a esta disciplina. Assim foram surgindo outras e mais peças como já podemos ver como mobiliário que desenhava para a faculdade de engenharia da universidade de Aveiro e outras mais peças que entretanto produziu e continua a desenhar. Deste modo Adalberto parece querer confirmar o conhecido aforismo “*da cidade à colher*”, pela forma como na sua obra percorre e domina as diferentes escalas.

9.15. Corolário de uma Abordagem Disciplinar

Adalberto Dias, arquiteto do Porto e da sua escola, exerce a profissão há mais de trinta anos. As suas obras, de singular simplicidade, são dificilmente datáveis. Tendo resistido a modas evita amaneiramentos estilísticos. Seguindo os grandes mestres do século XX, resguarda-se de certa globalização, valoriza a composição, a luz, a relação de cheios e vazios na exploração volumétrica, mas evita a escultura. Não contemporiza com esta, mas acautela o risco do gesto irrefletido e narcísico de quem em absoluto pensa dominar a disciplina. Isso é matéria para os mestres, como diz, para Siza Vieira, que admira, quase venera, e como sempre o ouvi dizer e humildemente reconhece “...*para além de Siza é difícil ir*”². Entusiasta, não se poupa ao árduo exercício da disciplina. Vê nesta profissão tudo o que gostaria de ser e reconhece-lhe a iminência da função social que representa.

Contextualiza os seus projetos, vê e analisa além do imediatamente \reconhecível, os sítios, as envolventes, os aspetos morfológicos, topográficos, históricos, culturais e outros. Daqui extrai a matéria necessária à sustentabilidade da retórica disciplinar, criando assim os estados gerais de um método fundado na interpretação e aceitação da realidade.

Recusa a ficção e até um certo exibicionismo tecnológico. Não segue um estilo mas põe estilo e elegância em tudo o que faz. Sendo estrategicamente contido, evita o “*desenho a mais*”, e subscrevendo Sandro Raffone, “*levar o problema à sua essência é um valor que encontrei na projectualidade de Adalberto Dias*”³. Não faz uma arquitetura redutora ou simplista, como não defende uma “*arquitetura saturada*”⁴, de deleite ou pura contemplação, mas para ser vivida, sentida, saboreada, retirando para isso dos materiais a sua melhor expressão. Metodologicamente encontra no esquisso, seu melhor aliado, o modo próprio com que molda a intuição. Uma intuição que promove a ideia e que persegue com total domínio dos instrumentos, desenho e maquetas.

² Citação livre mas respeitosa de Adalberto Dias.

³ NEVES, José Manuel das, *Op. Cit.*, p.8.

⁴ Arquitetura saturada é, - segundo respeitosa noção de Pedro Vieira de Almeida, defendida na cadeira de Teoria de Arquitetura de Modelos da ESAP (Escola Superior Artística do Porto) -, uma arquitetura de síntese exponencial, cuja dimensão singular convive mal com o erro e mau grado a sua condição, a presença humana quase constitui fator desequilibrador.

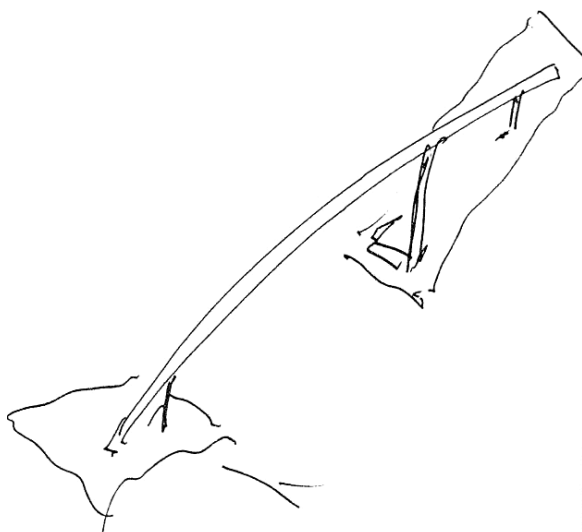


Fig. 9.115 – DIAS, Adalberto – *Ponte do Infante*, Porto, 1995-1997. Esquisso do autor do projeto.

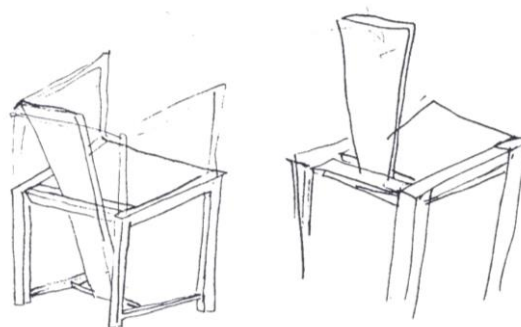


Figura 9.116 – DIAS, Adalberto – *Cadeiras*. Esquissos do autor.

Determinado, não cede à tentação do gesto fácil e tudo explora à exaustão, entendendo a arquitetura como um todo e não como um somatório de partes. A prová-lo estão os seus trabalhos de refinada sensibilidade, ricos em detalhe, por vezes subtil, com que qualifica o espaço e envolve toda a obra. A firmeza do desenho, introduz um carácter distintivo à sua obra na busca da perfeição, sublimada na expressão do belo. Como afirmava Mies Van Der Rohe, “Deus está no detalhe” e esta é uma noção que lhe vem da Escola, disponibilizada por Távora e aperfeiçoada com Siza. Com este aprende ainda a sujeitar a arquitetura ao território rodando-a, encaixando-a, criando os “ancoramentos” necessários para que se firme, se autonomize mas não se imponha, integrando-a com singeleza e respeito pelo lugar.

Como Arquitecto não é de grandes protagonismos, mas faz-se sentir. Marca o seu espaço sem ceder a entendimentos pueris, sem sucumbir ao sedutor “canto da sereia”. Vigilante não deixa que o invadam com promessas estéreis de uma arquitetura amaneirada e para além de objetivas razões. Deste modo utiliza e combina os materiais pela sua expressão própria, como Mies, Loos ou Siza, entre os demais. Parcimonioso olha o futuro sem ignorar o passado. A sua arquitetura alimenta-se do desenho, do conhecimento e técnicas antigas, com que suporta gestos mais ousados.

Atende ao vernáculo como legado da arquitetura popular, mostrado por Fernando Távora e seus pares no “Inquérito à Arquitetura Popular Portuguesa”, contudo não enjeita as visões mais vanguardistas, mas delas só retira o essencial.

Quase sempre revisita os mestres e tende a mostrar que o modernismo ainda não se esgotou. Resiste à estética movimentada típica do novo século, que propõe leituras



Fig. 9.117 – DIAS, Adalberto – Casa de Penhalonga, Marco de Canaveses, 1994/2000. Dialética de materiais e processos construtivos. Contemporaneidade versus tradição.

fugazes de imagens e fascinação pelos fragmentos, dando mais atenção às formas da expressão do que à sustentabilidade das ideias que exprime. Com lucidez reprime o “amaneiramento” tantas vezes presente na arquitetura contemporânea. Renúncia ao puro exercício utópico / intelectual e evita a atitude autista, desligada da interpretação do sítio, sempre disposta a fazer a vénia ao que vem de fora, mesmo que medíocre. Adalberto Dias foca-se particularmente naquilo que vem sendo a sua referência central, a Escola, os seus Mestres e os seus Pares, que nesta e desta cidade muito tem dado à arquitetura contemporânea.

Para Adalberto Dias a arquitetura como exercício eminentemente intelectual, também é arte e não apenas retórica construtiva. Como dizia Siza numa entrevista em 1990, só “*um desenho com inteligência pode controlar a morfogénese complexa da informação, do tempo e do lugar*”⁵. Adalberto da Rocha Gonçalves Dias, professor arquiteto, herdeiro de um pedagogo como Fernando Távora, de um mestre como Siza, amigo e colega de Souto Moura, representa portanto uma dessas figuras referentes da Escola do Porto, como já o havia pronunciado Kenneth Frampton numa das suas publicações de 1997: - “*This so-called School of Porto, led by Fernando Távora, has been active at many levels, not only in the work of the masterly Alvaro Siza but also in the emerging practice of a younger generation, including Adalberto Dias, Maria de Graça Nieto, José Manuel Soares and Eduardo Souto de Moura*”⁶. Como o pude testemunhar e o cita Sandro Raffone, a sedução que a profissão exerce em si leva-o muitas vezes a dizer: “*Esta é a profissão mais bela do mundo*”⁷.

⁵ SIZA, Alvaro, “O Desenho é o Desejo da Inteligência” in Revista, A Razão, Ano I, nº8, Maio 1990.

⁶ FRAMPTON, Kenneth, *Modern Architecture, a critical history*, 1997, Thames and Hudson, p330.

⁷ NEVES, José Manuel das, *Op. Cit.*, p.11.

CAPÍTULO 10

AS NOVAS GERAÇÕES

10.1. A “Escola do Porto” na Viragem do Século XX

Como abordado no primeiro capítulo, no final do séc. XIX, as escolas de arquitetura de Lisboa e Porto viviam dias decadentes, longe dos principais palcos mundiais da discussão disciplinar, e com professores já de avançada idade, pouco abertos à mudança. Viviam-se nessa viragem de século os últimos tempos de um ensino academizante. Certos do tradicional isolamento destas duas escolas, por força do hegemónico centralismo histórico, a escola da cidade do Porto, ainda que tutelada superiormente pelo Ministério da Educação, habituou-se a viver uma precária autonomia. O afastamento geográfico entre cidades, à época mais sentido, assim o impunha naturalmente.

Mas não é verdade que no decorrer do século XX, nada de importante se tivesse passado na escola de Lisboa, e só no Porto se tivessem verificado alguns avanços, graças a uma maior autonomia também por isso resultante da menor vigilância exercida pelo regime de Salazar. As rivalidades ou os bairrismos, de tom mais coloquial, ainda que de forma inócua, foram durante largas décadas responsáveis pelo afastamento entre estas escolas, pese embora a atenção dispensada por um ou outro dos seus membros mais preocupados, ou de outros profissionais, que de fora, mas igualmente interessados, se mostravam atentos e ávidos em conhecer o que internamente e de melhor nestas escolas se passava. De ambas as instituições saíram certamente arquitetos de reconhecido mérito. Contudo eram escolas com diferentes perfis, seguindo vias separadas.

Em pleno regime do Estado Novo, a escola de Lisboa dirigida por Paulino Montez continuava ainda sob um penoso e arrastado declínio. A parte pedagógica era por essa altura assegurada pelo arquiteto Cristino da Silva, profissional bem conceituado e bem visto, sobretudo pelas gerações de arquitetos mais jovens que nele depositavam grande crédito e esperança.

À parte da academia, havia também alguns nomes que mais tarde viriam a protagonizar novas experiências, novas tendências, da arquitetura portuguesa de então. É o caso do grupo de Nuno Portas e daqueles que com ele por variadas vezes se deslocaram ao Porto, para ver mais de perto as recentes obras de um colega chamado Siza Vieira. Havia ainda nomes como o de Manuel Tainha, Celestino de Castro, Botelho, Nuno Teotónio Pereira e outros que nos seus ateliers praticavam já uma espécie de ensino paralelo e que tal como no Porto eram conhecidos como “Ateliers – Escola”.

Destes destacaríamos particularmente o atelier de Nuno Teotónio Pereira, homem de grande cultura e refinada elegância, cujo escritório era um local de encontro onde alguns dos mais jovens arquitetos dessa época discutiam questões teóricas e animavam acesos debates, entre colaboradores e outros tertulianos que por aí se reuniam. Deste atelier surgiram nomes incontornáveis, como Pedro Vieira de Almeida ou Nuno Portas, notáveis doutrinadores e críticos da arquitetura e do urbanismo português, que descontentes com o ensino da arquitetura na capital, no Porto viriam a encontrar inestimável acolhimento às suas aspirações. Mas embora conscientes dessa realidade, como fazia questão de lembrar Vieira de Almeida, “*grande parte das características ditas da Escola do Porto, já existiam nos anos sessenta em Lisboa, nomeadamente em Nuno Teotónio Pereira*”¹ e no Porto a singularidade “*pautava-se pelo itinerário de Siza*”²

Com esta argumentação, Pedro Vieira de Almeida (1933-2011) tentava dissipar mútuas e latentes rivalidades, ou mesmo indiferenças, apaziguando discursos hegemónicos. Amigo e colega de Nuno Portas (1934), foi juntamente com este, colaborador no atelier de Nuno Teotónio Pereira (1922), atelier onde aprenderam e colheram valiosos ensinamentos, com que melhor orientaram suas prestimosas carreiras de arquitetos e académicos. Em ambos os casos, insatisfeitos com o ensino ministrado na Escola de Lisboa, optaram pelo Porto onde terminaram os seus estudos. Desde então, sempre próximos, partilhando idênticos pontos de vista, de perto seguiram os desenlaces da arquitetura nacional. Nuno Portas, durante largos anos diretor da revista *Arquitetura*, revista de arte e construção, tornou-a num fórum privilegiado de debate teórico e num importante veículo de divulgação da arquitetura portuguesa. Aí se publicaram aprofundados textos de análise e crítica arquitetónicas de que salientamos, em alguns deles, a assinatura autoral de Pedro Vieira de Almeida, cujas teses ou noções ainda hoje ecoam no panorama de debate cultural da arquitetura lusa. Estes dois importantes protagonistas responsáveis pela divulgação e crítica da nossa arquitetura contemporânea, encontraram precisamente na Escola do Porto, o “porto” de abrigo, com o qual outros mais a sul nem ousavam sonhar.

Retrospetivamente recorde-se Keil do Amaral (1910-1975), versado no capítulo V, pela importância e empenhamento que teve na aproximação entre as duas escolas

¹ ALMEIDA, Pedro Vieira, *Da Teoria, oito lições*, Escola Superior Artística do Porto, Outubro de 2005, p. 63.

²*Ibidem*, p.63, citando Nuno Portas em “Interrogation”, pp. 85-86.

quando surpreendido toma conhecimento do pequeno opusculo escrito por Fernando Távora, *O Problema da Casa Portuguesa*, 1947.

Em Lisboa, cidade cosmopolita, promovia-se por essa altura uma construção de grande escala, muito orientada para o mercado e fundamentalmente pensada e desenhada pelos arquitetos da capital. No Porto, a escala era outra, mais reduzida, do tipo encomenda familiar. Se por um lado, isto retirava aos arquitetos do Porto a possibilidade de uma produção arquitetónica idêntica à dos colegas de Lisboa, tinha como vantagem a possibilidade de uma maior experimentação. Esse laboratório de ideias construídas, com sede na Escola de Belas Artes do Porto, conheceu, como referido no capítulo IV, uma importante figura que em boa hora e entusiasmadamente, tirou a escola de um pesado anonimato, ao promover uma série de exposições de grande impacto que abriram a instituição à cidade. Relembramos Carlos Ramos (1897-1969); e a importância das dezasseis *Exposições Magnas*³ (1952-1968). Ao contrário do que de melhor auguravam os tempos, a morte de Carlos Ramos em 1969, de novo fez perigar os destinos da instituição e os ganhos obtidos com o prodigioso trabalho de abertura e divulgação da Escola à sociedade civil, que desta colheu merecido reconhecimento.

Com o desaparecimento de mestre Ramos cedo se instalou a incerteza, ao ponto de se admitir que com ele havia também morrido a sua Escola. Além desta fatalidade, outras vicissitudes se verificaram, também com grande impacto, como a reforma de 57 que pretendia dar ao curso um estatuto científico e técnico e não escondia o desejo de que “*a arquitetura perdesse o carácter de vaga artisticidade, tomada como desprestigiante*”⁴. Na sequência da morte do Mestre e por força dessa reforma, são abertos concursos públicos para o ingresso de novos professores na instituição e todo o projeto de escola até então desenvolvido, parece irremediavelmente comprometido.

Após alguns anos de interregno e já sob os auspícios de Fernando Távora, como novo diretor da instituição, surgem obras paradigmáticas de Lixa Filgueiras, Mário Bonito, Viana de Lima, José Carlos Loureiro, Agostinho Ricca, Rogério de Azevedo e toda a prol de arquitetos modernistas cujas obras marcaram a cidade e o norte de

³ Exposições realizadas pela ESBAP (Escola Superior de Belas Artes do Porto), entre 1952 e 1968 com periodicidade anual, onde se apresentavam os principais trabalhos dos alunos dos diferentes cursos desta instituição, desde 1950 considerada de ensino superior. Estas exposições tinham por objetivo abrir a escola à cidade, dando a conhecer o seu trabalho, divulgação que sempre colheu o melhor merecimento das instituições vivas desta cidade e do público em geral. Conforme versado no capítulo IV – Carlos Ramos.

⁴ ALMEIDA, Pedro Vieira, *op.cit*, p. 60.

Portugal. A estes e a Fernando Távora, sucede a singularidade da figura central em que se veio a tornar Siza Vieira.

Este novo momento da escola do Porto vai agora incorporar uma outra metodologia e um modo muito próprios de ver, sentir e fazer arquitetura, tendo como referência central a obra deste novo mestre. Mas Siza reflete também algo que vem de Távora, homem considerado como o pai da “Escola do Porto”, de quem transparece um espírito que não é só seu, mas que vem como já dissemos, da Escola criada por Carlos Ramos, uma escola que segundo Távora; - *“só um homem dessa tempera podia fomentar, a criação de uma escola como a que se definiu no Porto entre 40 e 69”*.⁵

E com a mesma atualidade, desta evocação proferida por F. Távora, na Fundação Calouste Gulbenkian em 12 de Fevereiro de 1968, lembrando Carlos Ramos, podemos ainda com ele partilhar a noção de que para a Escola *“não se tratava tanto de uma ausência de linguagem que procurava, batendo a esta ou aquela porta, mas do princípio de pedagogia; os temas da variedade na unidade e do nacional no internacional, como do moderno versus clássico, eram preocupações permanentes no espírito do mestre [...] certo embora das suas certezas, Mestre Ramos não era um ortodoxo.”*⁶

Também o não foi Fernando Távora, como certamente o não são Siza ou Souto Moura. Por tudo o que se tem falado desta Escola, e pelo quanto alguns dos seus mais jovens arquitetos ainda continuam sendo dignos representantes, essa figura, a Escola, sempre recentrada na obra de Álvaro Siza, torna-o a partir dos anos sessenta no protagonista principal, como o sugeriu Bernard Huet⁷ ao dizer: - *“...não sei se pode falar da “Escola do Porto”, mas pode-se certamente falar de Siza Schüle”*⁸. De igual modo, alguns anos antes, em 1984, Peter Testa o referiu ao afirmar que *“a obra e o pensamento deste arquitecto não oferecem soluções mas levantam com lucidez exemplar os problemas capitais da arquitectura em finais do século XX”*⁹ Estas afirmações que se reportam à década de oitenta do século XX, revelam a perspectiva

⁵ rA, Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto – Ano I, Nº 0, Outubro de 1987, Távora, Fernando, Evocando Carlos Ramos, p75.

⁶ *Ibidem*, p76.

⁷ Arquitecto e Urbanista Francês, à época professor na escola de Arquitectura de Paris – Belleville.

⁸ HUET, Bernard, *É Absolutamente Necessário Ser-se Pós-Moderno*, in rA, Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto – Ano I, Nº 0, Outubro de 1987, p78.

⁹ TESTA, Peter, *The Architecture of Álvaro Siza*, citado por Kenneth Frampton in SIZA, Álvaro, *Álvaro Siza, Profesión poética*, Editorial Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1988, p. 10.

que quem, de fora, percebia o impacto que este arquiteto estava a ter no seio da sua escola, e também desses reflexos além-fronteiras.

Mas falar insistentemente de uma coisa, não é normalmente bom e falar insistentemente de uma escola deixa a ideia de estarmos a falar de algo que já aconteceu, algo fossilizado, na melhor das hipóteses de alguma coisa que está a desvanecer-se, presa nos seus maneirismos ou ensimesmada em “certezas” vãs... Mas isso “*seria o pior que podia acontecer a estas experiências e à produção verdadeiramente poética dos arquitetos do Porto. A sua exemplaridade reside provavelmente na direcção que nos indica o seu método*”¹⁰. E as palavras proferidas por Huet em 1987, antes do primeiro *Premio Pritzker* atribuído a um Português, podiam bem, vinte e sete anos depois e com toda a atualidade, integrar entre outras mais uma das várias reflexões proferidas por outros críticos e analistas desta exposição, a *Porto Poetic*, (Porto, 2014), onde surgem alguns nomes já antes assinalados, além de outros mais recentes, e que pela sua atualidade, oportunidade e clarividência, demonstram essa lógica de continuidade, cuja importância reside claramente no método difundido por esta Escola.

Aprioristicamente, outra reflexão podia ser feita, a de uma escola entendida como próxima do “*Regionalismo Critico*”, “*nome e em certa medida noção de que em 1983, Kenneth Frampton se vai de alguma maneira apropriar a partir de trabalho anterior de Alexander Tzonis e Liane Lefaivre*”¹¹, e que segundo Vieira de Almeida, Tzonis terá tentado substituir *regionalismo* por *realismo*. No entender de Vieira de Almeida, melhor seria designa-la como do “*internacionalismo crítico...aberto ao intercâmbio cultural*”¹². Escola que não se motiva exclusivamente em si mesma, como produto estético e ideológico, mas que cultiva um delicado equilíbrio entre fatores “*em vez de se antecipar abertamente como voluntarismo artístico*.”¹³

É de admitir que consequentemente se produzam alguns impactos, mais ou menos visíveis, declarados, ou mais silenciosamente escortinados. Como comparadamente Huet observava, ao admitir que este modo de fazer arquitetura pode alimentar o debate, mas não lhe permite “*dizer que é a única alternativa para um país*

¹⁰ HUET, Bernard, *op cit*, p. 78.

¹¹ Almeida, Pedro Vieira, *Da Teoria, Oito Lições*, Edições ESAP, Porto 2005, p. 60.

¹² *Ibidem*, p. 74.

¹³ rA, Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, *op. cit.* p.80.

como a França”¹⁴, está implicitamente a considerar e a reconhecer-lhe um estatuto de singularidade e operacionalidade a não ignorar. Então a seriedade e qualidade encontradas nesta Escola, pode não ser razão bastante para convocar uma alternativa, mas é seguramente razão suficiente para refletir e alimentar o debate disciplinar. Se, como o dizia Huet, este modelo não podia ser entendido como alternativa única, para um país como a França, de igual modo entendemos que o não será também para quaisquer outros destinatários, ainda que nele igualmente vejam o alcance e virtuosismo das suas propostas. Logo tendo em conta a importância da figura de Álvaro Siza, como face mais visível de todo este processo, como afirmava Peter Testa em 1984, “*a obra e o pensamento deste arquiteto não oferecem soluções mas levantam com lucidez exemplar os problemas capitais da arquitetura em finais do século XX.*”¹⁵

10.2. Siza Vieira: Uma Influência Central

Ao falar do impacto de alguns arquitetos do norte de Portugal no panorama da arquitetura contemporânea, para além do já mencionado, a importância e a influência central de uma figura como a de Siza Vieira não é nem será facilmente ultrapassável. Como se procurou demonstrar, a obra deste arquiteto tem vindo a granjear reconhecimento internacional e a ganhar contornos de reconhecida genialidade.

Socorrendo-me da linguagem metafórica de Pedro Gadanh¹⁶, curador do MoMA em Nova Iorque, Siza assemelha-se à figura de um vulcão prestes a explodir, que intimida e paralisa tudo em seu redor. Perante a impossibilidade de o igualar, quase sempre surge a natural “desertificação”, como sucedeu com “*personagens maiores como Le Corbusier, ou Óscar Niemeyer. Após o fulgor destas figuras maiores, parece apagar-se o brilho das gerações que lhes sucedem.*”¹⁷ Mas perante a eminência da desertificação, quase sempre, os contributos de uma figura cultural de valor reconhecido, concorrem para o engrandecimento de um campo de ação, que pode

¹⁴ *Ibidem*, p78.

¹⁵ *Ibidem*, p77.

¹⁶ Arquiteto, curador e escritor, nascido em 1968, é licenciado e doutorado pela FAUP (Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto), em 2007. Foi professor nesta instituição até 2011. Em 2012 ganhou em exequo o *Prémio FAD, Pensamento e Crítica* com a obra *Arquitectura em Público*. O prémio foi também repartido com as obras : *La Barcelona de ferro. A propòsit de Joan Torras Guardiola de Assumpció Feliu Torras y Antoni Vilanova Omedas (MUHBA)* e *La arquitectura desde el interior, 1925-1937* de María Melgarejo (Fundación Caja de Arquitectos) .É ainda desde 2012 Curador do MoMA, Museum Of Modern Art – New York.

¹⁷ GADANH, Pedro, *Regeneração debaixo do Vulcão*, in CREMASCOLI, Roberto, *Porto Poetic*, Amag editorial SI, Setembro de 2013, p. 76.

tornar-se ainda assim mais rico e gerador de uma certa fertilidade, sob a forma de uma espécie de “ansiedade da influência”, condição de exigência e qualidade.

Creio ser o que se passa em relação a Siza Vieira e também já acontece com Souto Moura. Mas, tal como dizia Siza¹⁸ “...*não aponto um caminho claro. Os caminhos não são claros*”¹⁹ e “*perante a dificuldade de copiar Siza ou a facilidade de copiar Souto Moura, perante a evidência da fertilidade ou a eminência do vazio, as gerações pós Pritzkers encaram um falso dilema: continuidade ou ruptura?*”²⁰ É exatamente nesse contexto que podem surgir novas ideias, novos caminhos. É daí que podem ocorrer novas emanções, primeiro sentidas sob a forma de pequenas réplicas – quais manifestações telúricas de um processo tectónico em evolução, – de onde irrompe a produção arquitetónica das gerações mais novas. É aí, exposta a contaminações e mestiçagens, que se opera a permanente renovação geracional, centrada numa imagem de escola, que continua a ter como referencial maior a obra de Siza. Uma imagem transversal a Távora e a Souto Moura, construída a partir de uma retórica genealógica interna e externa.

Távora, Siza e Souto Moura representam pois a triuncidade em torno da qual gravita naturalmente uma complexa constelação de arquitetos, de diferentes gerações, e que aqui se procura documentar. Gerações que não são estanques, e cujos campos de ação voluntariamente se sobrepõem, continuando em variadíssimos casos uma lógica de “*escola – atelier*”.

Por vezes a vontade em seguir a obra do mestre, por parte dos arquitetos mais novos ou até dos da geração mais próxima, acaba muitas vezes por resultar em trabalhos miméticos, em alguns casos quase caricaturais, até simplistas, porque não possuem o mesmo grau de complexidade dos projetos de Siza, nem mesmo esse lado mais cultural que lhe permite irrepreensivelmente combinar referências, que vêm do Renascimento e do Barroco até aos mestres modernos. E no entanto Siza é um caso raro de pós-modernidade, num certo sentido cultural do termo, não naturalmente segundo a perspetiva pós-modernista norte americana, - que reconhecemos em alguns dos seus

¹⁸ SIZA, Álvaro, *Álvaro Siza, Profesión poética*, Editorial Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1988, p.7. Neste ponto Siza diz que alguns o acusavam de não ter teoria de suporte, nem método. Nada do que fazia apontava caminhos.

¹⁹ *Ibidem*, p.9.

²⁰ GADANHO, Pedro, *op. cit.*, p. 76.

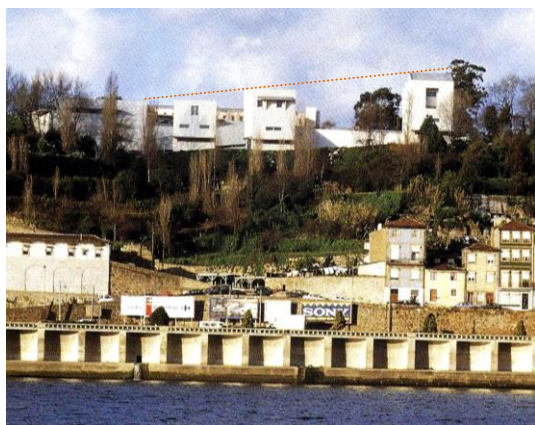


Fig. 10.1 – SIZA, Álvaro, – *FAUP (Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto)*, Porto, 1986/95. Vista desde a margem esquerda do rio Douro. Atenda-se no desenvolvimento dos volumes em crescendo que acompanham a topografia e se aproximam da escala das construções ribeirinhas, localizadas no canto inferior direito da imagem.



Fig. 10.2 – BYRNE, Gonçalo, – *FCTUC (Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra), Departamento de Engenharia Eletrotécnica e de Engenharia Informática*, Coimbra, 1991. Vista desde a margem esquerda do rio Mondego. Atenda-se nas referências à FAUP, como se pode ler pela volumetria e linguagem arquitetónica adotadas.

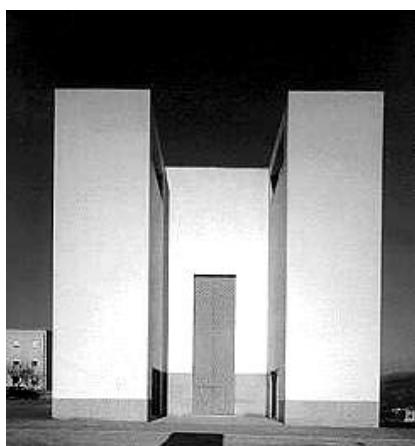


Fig. 10.3 – SIZA, Álvaro, – *Igreja do Marco*, Marco de Canaveses, 1990/93.



Fig. 10.4 – CAIRES, João Francisco, – *Igreja do Caniçal*, Madeira, 1994/99.



Fig. 10.5 – COIMBRA, Joaquim – *Igreja do Candal*, Vila Nova de Gaia, 2003/08.

maiores arquitetos como Charles Moore²¹ (1925 – 1993) com a *Piazza d'Italia* (1975 – 1978) ou mesmo Phillip Johnson²² (1906 – 2005), na sua fase pós-moderna, com a *Sony Tower* (1984), - mas numa vertente diametralmente oposta, que recorre a uma paleta muito reduzida de materiais, e muito contida na utilização e expressão que retira dos

²¹ Charles Moore (1925 – 1993). Arquiteto Norte-Americano, destacado representante do pós-modernismo deste país, notabilizado pela exuberância autoral da *Piazza d'Italia* (1978) em Nova Orleães, pela forma como usa as ordens arquitetónicas, explora a cor e exprime o historicismo, como fatores da dialética pós-moderna. Noutros projetos mais contido, como o revelam a casa *Burns* (1974) ou o *Condomínio de Sea Ranch* (1963 – 1965) - sedutor exemplo da casa da pradaria que se tornou num verdadeiro caso de estudo e mudou o fâcies da arquitetura Norte-Americana dessa época -, lembrando Alvar Aalto e a *Camara Municipal de Saynatsaalo* (1949 – 1952) que parece ser o seu antecedente mais claro, - ou ainda a sua própria casa (*Moore House*, Orinda, California, 1962).

²² Phillip Johnson (1906 – 2005). Arquiteto Norte-Americano, foi incondicional ator e defensor do modernismo, notabilizando-se com a icónica *Glass House* (New Canaan, Connecticut, 1949).



Fig. 10.6 – SIZA, Álvaro, *S. Victor*, Porto, 1974/77.

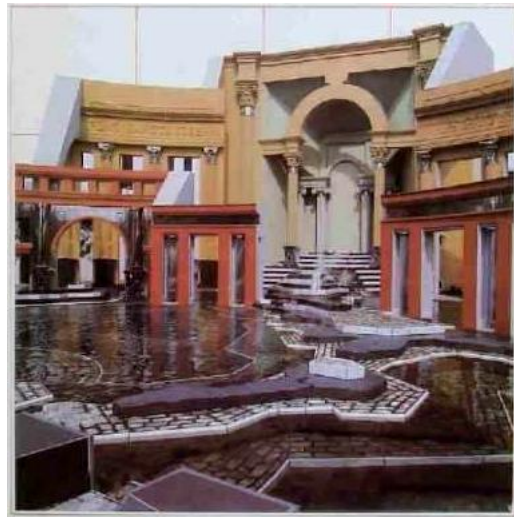


Fig. 10.7 – MOORE, Charles, *Piazza d'Italia*, Nova Orleães, 1978.

mesmos, por vezes apoiada até no carácter da própria envolvente, que empresta o seu tónus à composição, como podemos verificar nas construções de habitação social em *S. Victor* (1974 – 1977), ou no edifício de *Piscina de Marés* (1961 – 1966), encaixada na paisagem, confrontando materiais tão dispares como o betão e a rocha natural. Como dizia Siza, em 1988, em jeito de desabafo: - “*Mal sei que materiais escolher. As ideias vêm-me imateriais, linhas sobre um papel branco, e quando quero fixá-las tenho dúvidas, escapam, esperam distantes.*”²³ Logo essa manifesta imaterialidade das suas ideias, dos seus esboços remete para uma expressão sóbria e de poucos recursos, quase marginal para alguns, porque talvez periférica, segundo entendimento de Kenneth Frampton, quando nos anos oitenta refere Álvaro Siza como um dos atores do *Regionalismo Crítico*. Epítetos certamente já descontextualizados, como se infere das recentes palavras proferidas por este crítico, na conferência que deu em 2014 na cidade do Porto²⁴, na Casa das Artes, acompanhado pelas presenças de Siza e Souto Moura, também eles participantes e interlocutores.

É claro que esta postagem ou outra, a que Siza se mostra normalmente cético e pouco aderente, não o desmotivou ou inibiu de continuar uma linha de pesquisa e experimentação cada vez mais pessoal, cada vez mais referente de si próprio, sensível e emotiva, porque cerebral e por isso expressão de rigor, aliada a uma notável flexibilidade poética. Reagindo a este tipo de rotulações, e de forma até um pouco

²³ SIZA, Álvaro, “*Materiais*”, Porto, Fevereiro de 1988, in Revista, *A Razão*, Ano I, nº8, Maio 1990, p.33.

²⁴ Conferência Realizada na Casa das Artes – Porto, 31 Janeiro de 2014 no âmbito da atribuição do Prémio Carreira a Kenneth Frampton - Trienal de Lisboa 2013 Millenium BCP.



Fig. 10.8 – Pannel da Conferencia com Kenneth Frampton, na Casa das Artes, Porto, 3 de Fevereiro de 2014.

irónica, Siza dizia em 1988: - *“Podemos saber já, através dos críticos ou da própria lucidez, se somos post-modernistas ou ainda não, tardo-modernistas ou crito-post-modernistas, ou regionalistas e outras coisas. Assim podemos encontrar cantos de tranquilidade para as incertezas, longe que estamos do optimismo e dos claros instrumentos de trabalho dos anos 50.”*²⁵ Evitando cantos de tranquilidade, recusando apetecíveis e sugeridas zonas de conforto, à margem do brilhantismo reservado às estrelas do *mainstream*, Siza continuou a explorar uma linha própria de experimentação.

Agora, uma obra não mais passível de entendimentos eventualmente inócuos, mas redutores, como parecia transparecer da postagem de Frampton, nesse exangue, mas talvez necessário, exercício analítico de matriz anglo-saxónica. Uma classificação a que Siza atende, mas à qual mostra alguma reserva.

Agora uma obra em permanente e aprofundada evolução, não mais entendida segundo essa perspetiva regionalista, refém de uma condição geográfica periférica, de uma tectónica local, quase artesanal e de pequena escala. Agora e por força da globalização desenha-se um novo paradigma de onde irrompe, na cena mediática mundial, um conjunto de “estrelas” da arquitetura, que mais uma vez relança a discussão disciplinar no que toca à sua essência ou aos aspetos cenográficos, se numa leitura mais epidérmica. Relativizando a importância deste fenómeno, em entrevista recente ao jornal *Público*, Siza, desmistificando idolatrias, sublinha o já antigo policentrismo de figuras e culturas arquitetónicas diferenciadas, no espaço e no tempo, que sempre existiram, embora não tendo, à época, igual visibilidade. Assim o disse: - *“Aqui, no Porto, alguns dos edifícios fundamentais da cidade são de um arquitecto*

²⁵ SIZA, Álvaro, “Post-Moderno”, Porto, Janeiro de 1988, in revista, *A Razão*, Ano I, nº8, Maio 1990, p.35.

*Italiano, Nasoni. Isto é uma coisa antiga, no fundo com canais muito direcionados. Era a Itália, o centro da Europa, etc...já havia essa globalização. Assim como os arquitectos europeus construíam muito na Ásia e na África, agora tem outra dimensão e tem também alguma possível perversidade”*²⁶. Recorde-se para o efeito que Nasoni foi o autor da icónica Torre dos Clérigos (1754 – 1763) e da igreja barroca (1732 – 1748) desta mesma Irmandade.

Esta leitura, este capital de reserva estratégico, que Siza nunca subestimou, expressão do próprio método, tem para si um especial valor. Graças a ele Siza, primeiro longe dos palcos mundiais do debate arquitetónico, logo se revela à crítica nacional e internacional, tornando-se num dos arquitetos mais publicados do mundo. Hoje é para a disciplina, seguramente um dos mais presentes protagonistas da contemporaneidade, referente entre pares e caso de estudo nos meios académico e profissional. Consciente do facto, no Verão de 2014, Siza anuncia a doação da maior parte do seu acervo ao conceituado CCA (Canadian Centre for Architecture) em Montreal, entre outros interessados, como o Centro Georges Pompidou em Paris, o colecionador londrino Niall Hohouse, ou até o lendário MoMA de Nova Iorque. Nas cidades do Porto e Lisboa, a parte restante, ficará à guarda dos museus de Arte Moderna em Serralves e Fundação Calouste Gulbenkian, respetivamente. No Canadá, Siza ficará ao lado de outros nomes importantes arquitetura mundial como James Stirling, Aldo Rossi, ou Peter Eisenman. Ainda a este propósito, nessa mesma entrevista, - que deu a Sérgio Andrade, do jornal *Público*, o qual considerou o gesto de excessivo altruísmo –, interrogado sobre o destino que dará ao seus desenhos, de elevado valor comercial, Siza esclareceu: - *“Os desenhos de arquitetura não. E, os outros, tem eventualmente mas nunca se sabe até quando. Nos desenhos de arquitetura o que é importante é manter, não só o registo, mas o debate que se cria em torno do projeto, não nacional mas internacional. É isso que é importante para a arquitetura, e que corresponde aquilo que a arquitetura é hoje, que já não é o nacionalismo. Isso é uma coisa que está em debate generalizado em todo o mundo. E esse debate importa, e muito.”*²⁷

É tendo pois esta aguda noção da importância do debate da arquitetura à escala mundial, que faz da figura georreferenciada de que nos falava Frampton nos anos oitenta com admiração, pese embora o tom coloquial com que o fez, uma figura que

²⁶ SIZA, Álvaro, in Revista, *O tripeiro*, 7ª série, Ano XXXIII, Número 11, Novembro de 2014, p. 325.

²⁷ *Ibidem*, p. 324.

evoluiu na coerência do próprio método, método igualmente escortinado por outros importantes nomes da crítica e do debate internacional, como Francesco Dal Co, Pierluigi Nicolin, Vittorio Gregotti, Bernard Huet, ou Oriol Bohigas, Campo Baeza, José Maria Montaner, entre tantos outros. Método que lhe permitiu em Berlim ser Berlinense com *Schlesisches Tor* (1976 – 1979), na Coreia coreano, com o *Museu Mimesis* (2006 – 2010) ou Brasileiro em Porto Alegre, com o *Museu Iberê Camargo*²⁸ (1998-2008). Em Berlim reinterpretando ritmos e métricas de fachadas de edifícios dominantes do século XIX, do bairro de Kreuzberg, assim como os tradicionais remates de edifícios de gaveto que pontuam os extremos dos quarteirões, ou numa perspectiva mais culturalista, a referência ao expressionismo alemão, a Eric Mendelsohn e à *Mossehaus* (1922). Na Coreia, foi Coreano, ao evocar a lenda do gato do Imperador Chinês²⁹, como referencia cultural e metafórica, como nos é revelado por Carlos Castanheira. No Brasil a referência é Lina Bo Bardi e o edifício da *SESC Pompeia* em S. Paulo.

Com mais de oitenta anos, depois de uma brilhante carreira que teima em continuar, Siza assume-se como um ente incontornável no debate arquitetónico contemporâneo, promovendo uma arquitetura do mundo, para o mundo e não uma arquitetura global, globalizada ou globalizante, como o disse recentemente, na Casa das Artes em 2014, com o à vontade e a certeza nas palavras que proferia, com a segurança do saber acumulado e de quem se sente em casa. Kenneth Frampton coparticipante dessa conferência, nesta que foi para si uma das cidades epicentro dessa ideia de cultura, o “*Regionalismo Crítico*”, o Porto, ouviu-o e concordou. Já antes, nesta mesma cidade, em 1990, no auditório da ESBAP (Escola Superior de Belas Artes do Porto), no âmbito

²⁸ Vencedor da primeira edição do *Prêmio das Américas Mies Crown Hall*, (2000 – 2008) o prêmio promovido pela Faculdade de Arquitetura Illinois Institute of Technology (EUA).

²⁹ “Érase una vez un emperador chino al que le gustaba mucho los gatos. Un día decidió llamar al pintor más famoso del imperio y le pidió que le pintara un gato. Al artista le gustó la idea y prometió ponerse a trabajar sobre ella. Transcurrió un año, y el Emperador recordó que el pintor aún no le había entregado el cuadro. Le llamó: ¿Qué pasa con el gato? Está casi listo, contestó el artista. Pasó outro año, y otro, y otro, y la escena siguió repitiéndose. Después de siete años, la paciencia del Emperador se agotó y mandó llamar al pintor. ¿Qué pasa con el gato? Han pasado ya siete años, me has hecho muchas promesas, pero todavía no lo he visto! El pintor cogió una hoja de papel de arroz, un tintero, uno de esos pinceles que sólo existen en Oriente y... en un gesto elegante y sublime dibujó un gato, que no sólo era un gato sino que era el gato más bello que jamás se había visto. El Emperador se quedó extasiado, deslumbrado por tanta belleza, pero no olvidó (cosa que hoy en día ya no ocurre) preguntar al artista cuánto quería cobrar por un dibujo tan bello. El pintor solicitó una suma que sorprendió al Emperador. ¿Tanto dinero por un dibujo que acabas de hacer en dos segundos, delante de mí?, digo el Emperador. Sí, Excelencia, eso es verdad, pero llevo siete años dibujando gatos, contestó el pobre pintor.” Texto da lenda do gato do Imperador Chinês in CASTANHEIRA, Carlos, “Álvaro Siza, 2001-2008”, *El Croquis* n.º 140, El Croquis Editorial, Madrid, 2008, p. 278.



Fig. 10.9 – VIEIRA, Siza, *Schlesisches Tor*, Kreuzberg, Berlim, 1976/79. Aspeto da fachada; Em cima: Esquisso do autor.



Fig. 10.10 – MENDELSON, Eric, *Mossehaus*, Berlim, 1922.



Fig. 10.11 – VIEIRA, Siza; Castanheira & Bastai Arquitectos Associados; KIM, Jun Sung, *Museu Mimesis*, Paju Book City, Coreia do Sul, 2006/10.



Fig. 10.12 – VIEIRA, Siza; *Museu Mimesis*, Paju Book City, Coreia do Sul, 2006/10. Esquisso do autor. Gato descansando ao sol. Referencia cultural ao gato do imperador chinês, como metáfora do projeto.



Fig. 10.13 – BO BARDI, Lina, *SESC Pompéia*, São Paulo, Brasil, 1977/86.

Fig. 10.14 – VIEIRA, Siza, *Museu Iberê Camargo*, Porto Alegre, Brasil, 1998/2008.

Fig. 10.15 – VIEIRA, Siza, *Museu Iberê Camargo*, Porto Alegre, Brasil, 1998/2008. Vista da entrada principal.

do ciclo de debates “*Discursos de Arquitectura*”³⁰, acompanhado de outros notáveis conferencistas como Peter Zumthor, David Chipperfield, Jacques Herzog, Rafael Moneo ou Manuel Gallego, entre outros - evitou falar desse conceito, ainda que indiretamente o tenha feito ao apresentar um conjunto de obras de Tadao Ando -, neste que foi um encontro entre alguma da elite da arquitetura europeia e a escola desta cidade que segundo Jorge Figueira serviu para “*comprovar aquilo que já se sabia ou intuía, mais do que abrir novos caminhos.*”³¹

Voltando ao método de Siza, e pelo que até agora apontamos, de algum modo se sente como a permeabilidade aos valores dos sítios, com que se deixa impregnar, torna o seu processo operativo, em vez de redutor ou romântico na captação da realidade. Sem que esta noção da importância dos lugares e das suas histórias, o tivesse atavicamente deixado refém dos seus primeiros projetos, a eles regressa reflexivamente, como antes e através deles se sentia já essa incontida vontade de experimentação e descoberta. Devemos mais uma vez salientar esta noção, quando recentemente em 2011, com Juan Domingo, ganhou o concurso de arquitetura para o *Átrio de la Allambra*, em Granada. Percebemo-lo pela forma como este arquiteto andaluz fala do método de Siza, da sua preocupação com os sinais, com a topografia, com a escala e com a luz. A lição de luz que na memória da sua infância guardou ao visitar este lugar, numa das várias viagens que fez com a família a Espanha. A mesma luz que agora pretende de novo captar e que só a Andaluzia melhor pode oferecer. A luz que magistralmente usa para modelar a arquitectura, como particularmente referido na ata final do Júri do Pritzker Prize em 1992:- “*Like early Modernists, his shapes, molded by light, have a deceptive simplicity about them...*”³²

³⁰ Ciclo de debates sobre arquitetura contemporânea promovido por iniciativa de um grupo de arquitetos ligados à FAUP (Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto), designadamente os arquitetos Carlos Machado, Eduardo Souto de Moura, João Pedro Serôdio, José Bernardo Távora, José Paulo dos Santos e Manuel Mendes. Este ciclo de debate teve lugar ao longo do ano de 1990, no auditório da ESBAP (Escola Superior de Belas Artes do Porto) com o objetivo de lançar um olhar crítico sobre a arquitetura contemporânea da década de oitenta do século XX, que além dos oradores Fernando Távora e Álvaro Siza Vieira contou com a participação de Jacques Herzog, Peter Zumthor, David Chipperfield, Kenneth Frampton, Yehuda Safran, Wilfried Wang, Rafael Moneo, Manuel Gallego, James Stirling, Giorgio Grassi e o engenheiro Bernardo Secchi. Além das obras e pontos de vista apresentados por cada um dos participantes ficam registadas, de forma mais ou menos veemente, as referências à Arquitetura e à Escola do Porto.

³¹ FIGUEIRA, Jorge, “*Discursos (Re)visitados*”, in http://artecapital.net/arq_des-60-os-proximos-20-anos-notas-sobre-os-discursos-re-visitados

³² Citação de excerto da ata do júri do Prémio Pritzker de Arquitetura, atribuído a Álvaro Siza, laureado 1992.

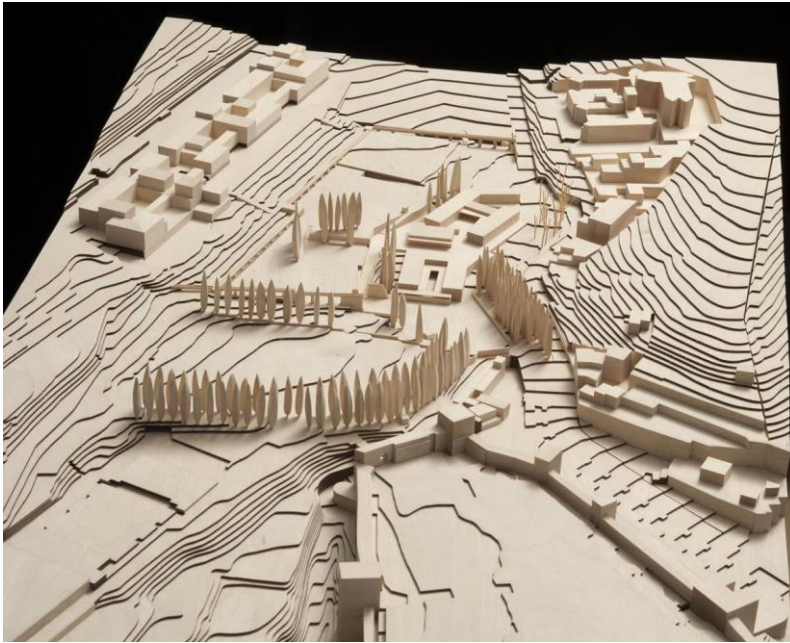


Fig. 10.16 – VIEIRA, Siza - *Átrio de La Alhambra*, Granada, 2011. Maqueta de conjunto. Atenda-se na delicadeza com que os autores do projeto adaptam a arquitetura às principais linhas de força do lugar, inteligível na rotação dos volumes, na adequação altimétrica e planimétrica, bem como no entendimento e domínio das proporções e da escala, típicas do lugar.



Fig. 10.17 – VIEIRA, Siza - *Átrio de La Alhambra*, Granada, 2011. Maqueta de interiores. Atenda-se na importância do uso da maqueta como instrumento de investigação e análise na verificação do espaço e da luz que o qualifica.

10.3. Souto Moura: Um Novo Modernismo

Souto Moura introduz uma linguagem mais ligada ao neo-moderno que parece próxima de outros contextos mais internacionais, onde em diferentes latitudes e geografias ressurgiu o neomodernismo como reação ao debate pós-moderno.

A acusada linguagem neo-miesiana que o identifica não impede, ainda assim, a pesquisa de outros temas modernos já antes muito trabalhados. A essas incursões pelo repertório modernista, junta uma natural apetência e sensibilidade para a combinação e exploração da expressão própria dos materiais. Não ignorando velhos ensinamentos, promove límpidas e elegantes soluções verdadeiramente ajustadas e sensíveis aos lugares. Na sua arquitetura, não só explora bem essa noção sensorial dos materiais, como facilmente nos seduz pelo requinte e conforto posto nos ambientes. Qualidades igualmente referidas no Pritzker Prize que lhe foi atribuído em 2011, onde



Fig. 10.18 – MOURA, Souto (1952), – *Duas Casas em Ponte de Lima*, Ponte de Lima, 2001/02.



Fig. 10.19 – GIGANTE, José (1952) – *Casa Paulo Almeida*, Lugar da Costa, Guimarães, 2002/08.

expressamente se afirma que a sua arquitetura *“is not obvious, frivolous, or picturesque. It is imbued with intelligence and seriousness... For architecture that appears effortless, serene, and simple, and for the care and poetry that permeates each project.”*³³

Diríamos então que a arquitetura de Souto Moura tem menos de pessoal e mais de uma pesquisa que dá continuidade à temática do moderno. Talvez por isso esta “estratégia” se tenha transformado lentamente numa expressão minimalista, espécie de fórmula reproduzível e facilmente apropriável. Não é raro ouvi-lo, em diferentes fóruns, referir a vontade que sente de comentar algumas obras com que se cruza no dia-a-dia, dizendo que parecem suas e que por isso quase lhe apetece corrigi-las, eliminando o que nestas parece menos bem.

10.4. Um Novo Momento na “Escola do Porto”

Souto Moura marca portanto um novo momento na “Escola do Porto” quando surge uma geração que, apesar de ver Siza como um referencial, se sente mais facilmente atraída pela obra de Souto Moura, porventura mais facilmente interpretável e aparentemente menos complexa. É uma geração que está hoje sensivelmente entre os quarenta e os cinquenta e poucos anos, que já granjeou algum reconhecimento, e que marca em certo sentido uma mudança.

Esta é uma geração de forte expressão minimalista, que trabalha muito os temas próximos do moderno, uma geração onde está muito presente a noção de caixa e a ideia de uma certa tectónica à base de materiais típicos deste período, como o betão e a sua expressão, mas também a exploração de texturas no emprego de outros materiais que

³³ Citação de excerto da ata do júri do Prémio Pritzker de Arquitetura, atribuído a Álvaro Siza, laureado 2011.



Fig. 10.20 – CORREIA, Graça; RAGAZZI, Roberto, *Casa no Gerês*, Caniçada, Vieira do Minho, 2003/06. Finalista do *Premio Secil* 2008. Atenda-se na sempre presente noção de caixa, associada aos materiais típicos do moderno (betão). GPS: 41°39'52.21"N | 8°10'46.02"W



Fig. 10.21 – GUEDES, Cristina; CAMPOS, Francisco, Vieira, *Atelier Menos é Mais* – Arquitectos associados, *Café do Cais*, Ribeira, Porto 2000/01. Atenda-se na linguagem neo-moderna, próxima de Mies e da casa *Farnsworth* ou Philip Johnson e a *Glass house*. GPS: 41° 8'24.92"N | 8°36'49.94"W



Fig. 10.22 - SANTOS, Paula – *Edifício de Apoio da Citânia de Santa Luzia*, Viana do Castelo, 2005/07. Noção de caixa, associada à importância da expressão dos materiais e da estereotomia. GPS: 41°42'16.31"N | 8°50'9.54"W

Fig. 10.23 - SANTOS, Paula – *Edifício de Apoio da Citânia de Santa Luzia*, Viana do Castelo, 2005/07. Materialidade e forma.

parecem remeter para a escola Suíça, que sublinham também de certo modo o facto de Souto Moura, desde 1990, ser Professor convidado nas universidades de Lausanne e Zurich, e privar com alguns dos nomes mais mediáticos da arquitetura helvética, como Herzog & de Meuron ou Zumthor, com os quais alguns arquitetos portugueses têm vindo a estagiar e a trabalhar, como os casos de João Pedro Serôdio (1963)³⁴ e Nuno

³⁴ Serôdio, Furtado, Arquitectos – Gabinete formado pelo arquiteto João Pedro Serôdio (1963) e pela arquiteta Isabel Furtado (1965), licenciados pela FAUP (Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto), em 1991. Os arquitetos estagiaram em Basileia na Suíça, João Serôdio no atelier Herzog & Meuron e Isabel Furtado no atelier do Prof. Michael Alder. O arquiteto Serôdio além da atividade profissional, foi eleito presidente da Secção Regional da Ordem dos Arquitectos para o triénio 2004 / 2007, foi assistente estagiário da cadeira Projeto IV do curso de Arquitectura da Universidade Lusíada do Porto entre 1997 e 2002 e é assistente da cadeira Projeto IV da FAUP, desde 2002. Isabel Furtado foi também assistente, da cadeira Projeto III do curso de Arquitectura da Universidade Lusíada do Porto entre 2003 e 2006. O Atelier conta inúmeras participações em conferências e exposições, nomeadamente as exposições *De Singel International Kunstcentrum* em Antuérpia, na Bélgica em 2006, a conferência *Ciclo “Mesa Talks”*, organizado por Souto Moura, Camilo Rebelo e Jofebar, no Porto em 2007, a exposição *Porto Poetic Trienal de Milão* 2013 e a reedição desta mesma exposição na cidade do Porto em 2014. Foram seleccionados para o *premio FAD de Arquitectura* 2003, com a obra *Dois blocos de apartamentos* na Rua Sá de Albergaria, no Porto. Com o *Hotel Douro 41*, em Castelo de Paiva, o gabinete foi também nomeado para o projeto de melhor edifício na Exposição SIL, em Lisboa e distinguido com o *Prix Villégiature* 2011, prémio para o melhor projeto de arquitetura no setor hoteleiro da Europa.



Fig. 10.24 – Serôdio, Furtado Arquitectos, *Douro 41, Hotel e Vilas*, Quinta das Fontainhas, Castelo de Paiva, 2005/12. Maqueta de estudo. Exposição “Porto Poetic”, Porto, Março / Abril de 2014. *Prix Villégiature* 2011.
GPS: 41° 2'15.40"N | 8°21'1.12"W



Fig. 10.25 – Serôdio, Furtado Arquitectos, *Douro 41, Hotel e Vilas*, Quinta das Fontainhas, Castelo de Paiva, 2005/12. Margem esquerda do rio Douro.

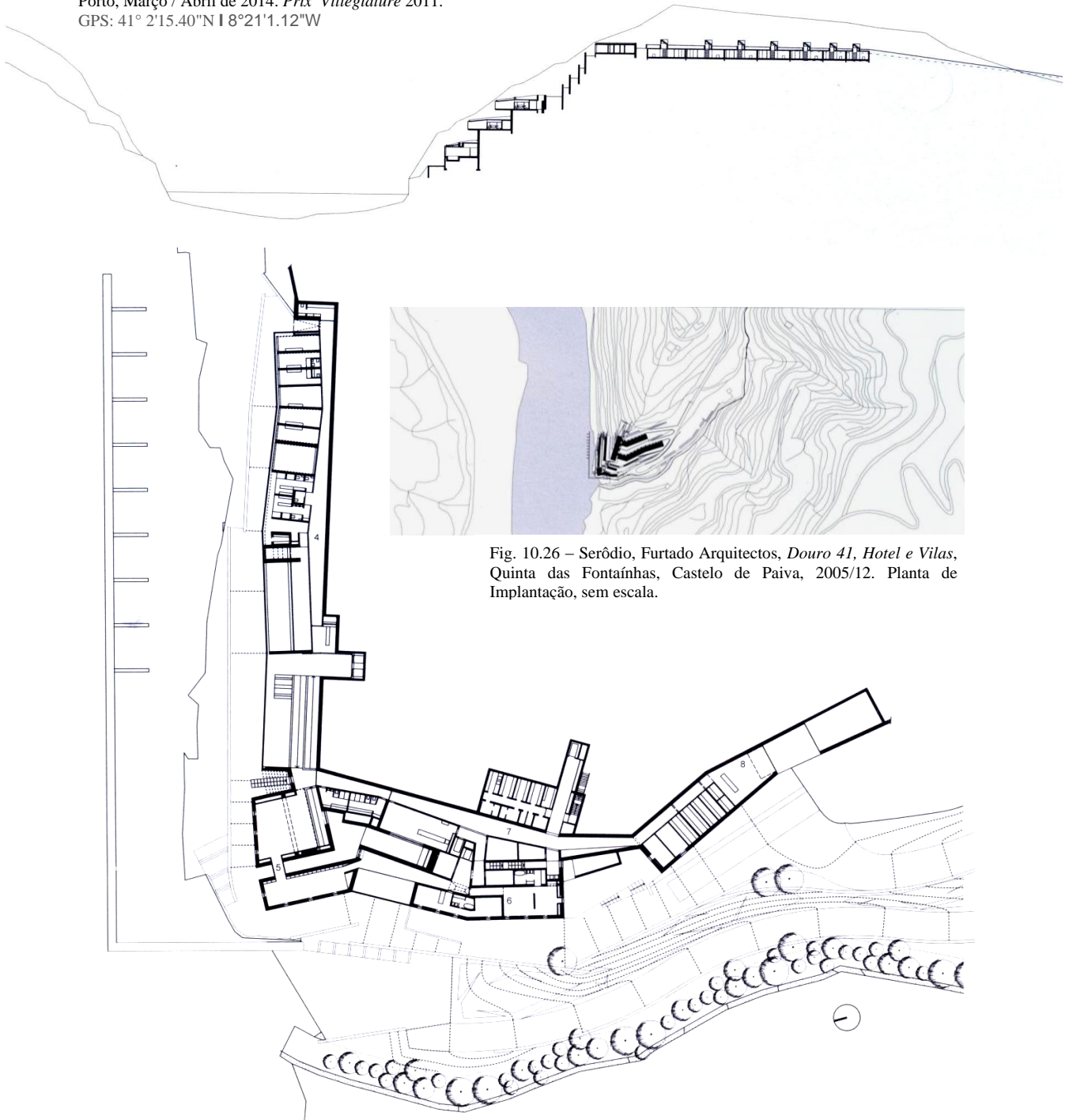


Fig. 10.26 – Serôdio, Furtado Arquitectos, *Douro 41, Hotel e Vilas*, Quinta das Fontainhas, Castelo de Paiva, 2005/12. Planta de Implantação, sem escala.

Fig. 10.27 – Serôdio, Furtado Arquitectos, *Douro 41, Hotel e Vilas*, Quinta das Fontainhas, Castelo de Paiva, 2005/12. Planta 1º Piso, sem escala.



Fig. 10.28 – COSTA, Nuno Brandão, *Edifício Viriato I*, Rebordosa, Paredes, 2005 – 2007.



Fig. 10.29 – COSTA, Nuno Brandão, *Edifício Viriato I*, Rebordosa, Paredes, 2005 – 2007.



Fig. 10.30 – COSTA, Nuno Brandão, *Edifício Viriato I*, Rebordosa, Paredes, 2005 – 2007.

GPS: 41°10'19.03"N | 8°26'19.67"W

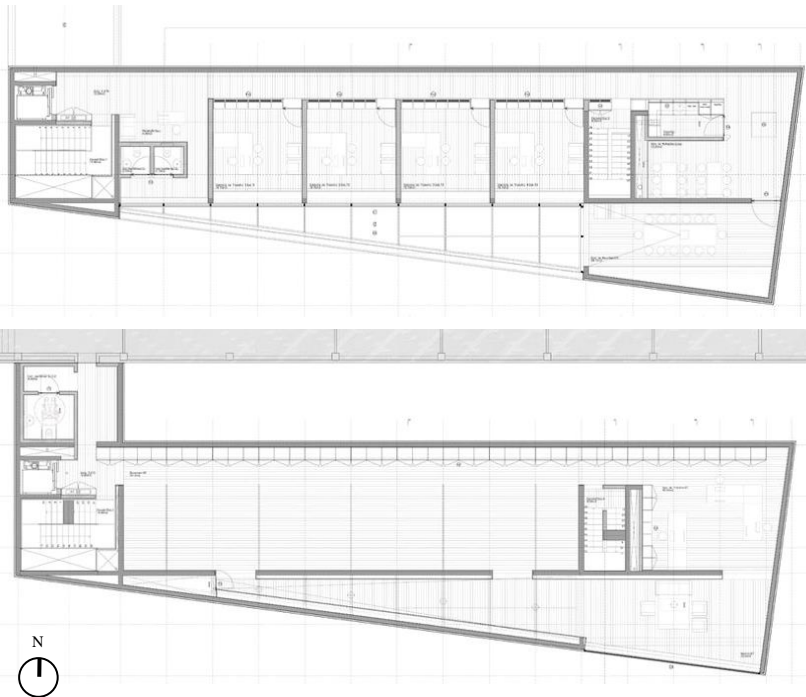


Fig. 10.31 – COSTA, Nuno Brandão, *Edifício Viriato I*, Rebordosa, Paredes, 2005 – 2007.

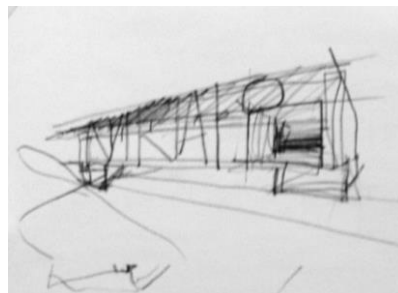
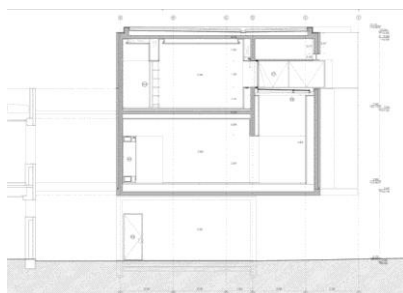


Fig. 10.32 – COSTA, Nuno Brandão, *Edifício Viriato I*, Rebordosa, Paredes, 2005 – 2007. Corte transversal, sem escala.

Fig. 10.33 – COSTA, Nuno Brandão, *Edifício Viriato I*, Rebordosa, Paredes, 2005 – 2007.

Brandão Costa (1970)³⁵ que colaboraram com os primeiros entre 1991 e 1992. “No plano cultural, Herzog & de Meuron são já na altura uma das saídas mais praticáveis do pós-modernismo, uma “resposta” ou “reação”, como diz Brandão Costa em nome daquilo a que se chamará, “vulgarmente”, “minimalismo”, e que se revelará extraordinariamente operativo nos anos noventa.”³⁶ Como se tem vindo a verificar a obra de Zumthor revela-se cada vez mais pela perceção do espaço, pela forma como valoriza aspetos sensitivos na criação de ambientes, centrado numa noção de atmosfera, que procura através da textura dos materiais, do controle térmico do edifício, - no domínio da sua relação com a hora do dia, a estação do ano, etc. – da luz, da proporção e da escala como condições de conforto e já não apenas enraizado numa pura lógica de recuperação das técnicas tradicionais, como sinal do tempo.

Por isso os cada vez mais frequentes estágios profissionais, fora de Portugal, com alguns dos nomes mais eminentes da arquitetura mundial, tem contribuído para o alargar de horizontes, se bem que esta geração siga ainda na linha de uma certa continuidade na utilização desses temas. E é esta genealogia, claramente focada na mensagem de Távora, na metodologia de Siza e na sensualidade minimalista de Souto Moura, que marca o *modus operandi* desta geração.

Por último temos todos aqueles com menos de quarenta anos, aproximadamente, que quase criaram uma rutura e que procuraram outras referências, uma geração que ganhou um novo alcance com a mobilidade proporcionada pelo programa Erasmus e que emerge de um mundo globalizado, pleno de informação. A verdade não é só uma e os mais jovens, na tentativa de abrirem novas linhas de investigação, reclamam por novos paradigmas. Essas pretensões são legítimas e não exclusivas dos que aprendem ou aprenderam na FAUP (Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto), herdeira

³⁵ Nuno Miguel Lima Brandão da Costa (1970), licenciado pela FAUP em 1994. Colaborou no atelier de Herzog & Meuron, na Suíça, entre 1991 e 1996 e com os arquitetos Fernando Gonçalves & Paulo Providência, no Porto entre 1993 e 1998. Desde 1999 é professor assistente na FAUP (Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto). Tendo participado em várias exposições e conferências nacionais e internacionais foi também vencedor de vários prémios e distinções de que destacamos em 2008, o Prémio SECIL de Arquitetura com o *Edifício Administrativo e Show-Room "Móveis Viriato"*, em Paredes. Destacam-se ainda as presenças nas exposições: “COAC – Barcelona, Panorama Portugal”, Barcelona, 2001; Triennale de Milano – Portugal 1990/2004 – Milão, Novembro 2004; “BIENAL DE VENEZA, 2004 – metaflux, duas gerações na arquitectura portuguesa recente”; “Descontinuidades”, Bienal de arquitectura de S. Paulo, 2005 ; “Portugal Now”, Cornell University College of Architecture, Art and Planning, New York, Novembro 2007; *Porto Poetic* na trienal de Milão em 2013, reeditada na Cidade do Porto em Março / Abril de 2014.

³⁶ FIGUEIRA, Jorge, *Os próximos 20 anos. Notas sobre os “discursos (re) visitados”* in http://artecapital.net/arq_des-60-os-proximos-20-anos-notas-sobre-os-discursos-re-visitados-



Fig. 10.34 – Emilio Tuñón Álvarez. Mansilla+Tuñón: Playgrounds - 10 Edifícios Construídos | Exposição e Conferência. Organização e coordenação MIA (Mestrado Integrado de Arquitetura), ESAP (Escola Superior Artística do Porto), Estação de metro de S. Bento, Porto, Outubro 2013.



Fig. 10.35 – Emilio Tuñón Álvarez. Mansilla+Tuñón: Playgrounds - 10 Edifícios Construídos | Exposição e Conferência. Organização e coordenação MIA (Mestrado Integrado de Arquitetura), ESAP (Escola Superior Artística do Porto), Estação de metro de S. Bento, Porto, Outubro 2013.

natural da “Escola do Porto”, mas estendem-se ao todo nacional, a outros atores e sobretudo a outras escolas que nela viram um referencial maior, sempre com sentido crítico, mas igualmente abertas ao exterior e ao debate disciplinar.

10.5. A Arquitetura Portuguesa, Uma Nova Realidade

- Ampla descrição e análise de obras portuguesas contemporâneas

Como lembrava Pedro Gadanho, em entrevista a Giovana Borasi, citando Manuel Mendes³⁷, - da conferência retrospectiva da arquitetura portuguesa que deu em finais dos anos 80, na Fundação de Serralves³⁸, - não havia arquitetura portuguesa, só havia arquitetura “*Porto – guesa*”, na medida em que a “Escola do Porto” se tinha tornado na face mais visível da nossa arquitetura contemporânea por contraponto ao populismo pós-modernista da Escola de Lisboa, à época fortemente conotado com o estilo e orientação arquitetónicas de Tomás Taveira (1938), figura maior do pós modernismo português e professor com funções diretivas nessa instituição, personagem já antes

³⁷ Manuel Mendes, Arquiteto, Professor Doutor da FAUP (Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto), responsável pelo CDUA (Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitetura) desta faculdade. Escritor e crítico de arquitetura, tem investigado e publicado trabalhos na área da arquitetura do século XX, nomeadamente da arquitetura portuguesa e portuense.

³⁸ Instituição cultural privada, de utilidade pública, fundada em 1989. Sendo uma das mais importantes instituições da cidade do Porto e do país, está vocacionada para a divulgação da arte contemporânea, arquitetura, paisagem e temas de revelante importância para a sociedade. Tendo-se tornado num dos principais centros de referência internacional no domínio de arte contemporânea, está instalada na antiga quinta do 2º Conde de Vizela cuja habitação principal (1931 – 1944) é da autoria dos arquitetos Charles Siclis e Marques da Silva. Dentro dos seus domínios a quinta, além de conhecida pelos seus luxuriantes jardins, conta ainda com o reputado Museu de Arte Contemporânea, da autoria do arquiteto Siza Vieira.



Fig. 10.36 – TAVEIRA, Tomás, *Estádio Municipal de Aveiro*, Aveiro, 2000/03. Estádio construído no âmbito do Campeonato Europeu de Futebol de 2004.



Fig. 10.37 – DIAS, Graça; VIEIRA, Egas *Pavilhão de Portugal na Expo*, Sevilha, 1989/1992.

mentionado no capítulo VII. Orientação, por essa altura, já em parte contrariada por alguns arquitetos da capital, como Gonçalo Byrne³⁹ (1941), Carrilho da Graça⁴⁰ (1952), ou mais recentemente, e numa lógica próxima da “Escola do Porto”, nomes como a dupla irmãos Aires Mateus, Manuel (1963) e Francisco Aires Mateus (1964). E a este não alinhamento de alguns arquitetos de Lisboa, - face ao ímpeto do estilo Pós-Modernista, que entre nós teve o seu auge na década de oitenta – não é completamente

³⁹ Gonçalo de Sousa Byrne (1941), arquiteto, licenciado pela ESBAL (Escola Superior De Belas Artes de Lisboa) em 1977. Desde o início da sua atividade profissional o trabalho de Gonçalo Byrne tem sido amplamente reconhecido, premiado e divulgado, quer através de publicações, quer de exposições ou iniciativas culturais, a nível nacional e internacional. Tem participado regularmente em conferências e seminários, em vários países da Europa, da América Latina, África e Médio Oriente. É professor convidado em várias universidades, das quais se destacam as de Coimbra, Lisboa, Lausanne, Veneza, Mendrisio, Louvain, Harvard e Pamplona. É Doutor Honoris Causa pela FAUTL (Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa) e pela Universidade de Alghero. Diversas vezes distinguido, é detentor do Prémio Valmor e Municipal de Arquitetura em 2000, assim como do Prémio A.I.C.A./S.E.C. (Secção Portuguesa da Associação Internacional dos Críticos de Arte / Secretaria de Estado da Cultura) em 1988, pelo conjunto da obra realizada, e conta ainda com a Medalha de Ouro da Academia de Arquitetura de França.

⁴⁰ João Luís Carrilho da Graça (1952), licenciado pela ESBAL (Escola Superior De Belas Artes de Lisboa) em 1977. Foi professor assistente na FAUTL (Faculdade de Arquitectura Técnica de Lisboa) entre 1977 e 1992; Lecionou na Universidade Autónoma de Lisboa de 2001 a 2010 e é atualmente professor na Universidade de Évora desde 2005. Foi ainda professor visitante da Escola Técnica Superior de Arquitetura da Universidade de Navarra em 2005, 2007 e 2010. Para além de Portugal tem sido ainda convidado para seminários e conferências em diversas universidades e instituições internacionais. Conta ainda com vários prémios, títulos e distinções designadamente: título de “chevalier des et des lettres”, pela república Francesa em 2010; o “Prémio Pessoa” em 2008, sendo o segundo arquiteto, depois de Eduardo Souto Moura, a ser agraciado com este galardão; o prémio da bienal internacional da luz-luzboa, 2004; ordem de mérito da república portuguesa, em 1999; prémio AICA (aica-associação internacional dos críticos de arte), 1992; distinguido com o “Piranesi Prix de Rome” (pela musealização da área arqueológica da praça nova do Castelo de São Jorge), 2010; prémio “FAD” (pelo Pavilhão do Conhecimento dos Mares - Expo’98, 1999 e prémio “Valmor”, 1998 (para a mesma obra da Expo’98); “prémio Secil de Arquitectura” (pela Escola Superior de Comunicação Social de Lisboa), 1994; nomeação para o Prémio Europeu de Arquitectura “Mies van der Rohe” em 1990, 1992, 1994, 2009, 2010 e em 2011 (em 2011 com a ponte pedonal sobre a ribeira da carpinteira e com a musealização da área arqueológica da Praça Nova do Castelo de São Jorge).



Fig. 10.38 – BYRNE, Gonçalo_ *Edifício da Marina, Marina de Lagos*, Algarve, 1992. Atenda-se na alusão à arquitetura de Siza e ao Banco Borges & Irmão (1978/86), em Vila do Conde.

Fig. 10.39 – GRAÇA, Carrilho, *Pavilhão do conhecimento dos Mares*, Lisboa, 1998. Exposição Mundial EXPO98. *Prémio Valmor 1998 e Prémio FAD de Arquitetura 1999*.



Fig. 10.40 – Aires Mateus, *Casa no Litoral Alentejano*, Grândola, Alentejo, 2000.

estranho o papel de Nuno Teotónio Pereira (1922)⁴¹ e Nuno Portas (1934), que já anteriormente e numa altura em que as escolas de Lisboa e Porto estavam de costas uma para a outra, eram responsáveis pela influente revista *Arquitectura*. Mas nesta aproximação entre escolas, lembre-se ainda o célebre encontro que “*de alguma maneira terá sido o arranque desse relacionamento. O Távora tinha publicado, já em 1947 – e um primeiro esboço em 1945 -, um folheto muito interessante que se chama “O problema da casa portuguesa”, que colocava o problema da história e da tradição, e o problema da modernidade que era de certa maneira o dele. O Teotónio leu aquilo e*

⁴¹ Nuno Teotónio Pereira, licenciou-se na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Com atelier em Lisboa colaborou com o arquiteto Carlos Ramos entre 1940 e 1943, quando este teve escritório na capital, e antes de se tornar diretor da ESBAP (Escola Superior de Belas Artes do Porto). Desde sempre esteve ligado a processos com notoriedade pública, de caráter institucional, social, político e até religioso. Em 1952 fundou juntamente com os arquitetos Luís Cunha, Formosinho Sanches, Diogo Pimentel e Nuno Portas o movimento para a *Renovação de Arte Religiosa*. Participou ainda do *Inquérito Regional Portuguesa*, designadamente no levantamento da Zona 4 – Estremadura, Ribatejo e Beira Litoral. Ganhou ainda vários prémios e distinções, de que se destacam os *Prémio Valmor* de 1967, 1971, 1975, designadamente Torre Habitação nos Olivais Norte, Edifício Franjinhas na Rua Braamcamp e Igreja do Sagrado Coração de Jesus, tendo neste ultimo caso como colaboradores Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida. Deste prémio obteve ainda duas menções honrosas com o Edifício na Rua Diogo Silves, nº18 e o Edifício na Rua Gonçalo Nunes nº 31-45, em 1987 e 1988 respetivamente. Em 1992 foi novamente distinguido com o Prémio I.N.H. (Instituto Nacional da Habitação). É autor de vários livros e artigos de arquitetura. Ainda estudante traduziu um capítulo de *La maison des hommes*, de Le Corbusier para a Revista *Técnica*: Revista de Engenharia dos Alunos do I.S.T (Instituto Superior Técnico), nº138 (Maio de 1943).

*interessou-se muito. Escreveu-lhe e combinaram um encontro, junto à Igreja do Carmo, com o jornal na mão, porque não se conheciam. Lá se encontraram, e esse encontro foi o início de uma aproximação grande, uma abertura de novos caminhos da arquitetura em Portugal.”*⁴² E não ignorando a importância deste passo, a dicotomia entre escolas, particularmente sentida na década de oitenta, e perante o quadro “moral” da Escola do Porto, não foi suficiente para as manter afastadas e acabou por prevalecer o espírito desse primeiro encontro.

Hoje, e pelas razões apontadas, talvez devamos já ignorar esse aforismo, proferido por Manuel Mendes, voltando a falar em arquitetura portuguesa, e não mais em arquitetura “Porto-guesa”, tais são os exemplos da produção arquitetónica nacional das duas últimas décadas, que retiram a esta expressão todo o sentido. Julgamos, sem mais, poderem confirmar uma nova realidade, a qual indiscutivelmente teve no Porto e nos seus mais ilustres arquitetos a razão principal de tão notável contributo. Num país que desde Pombal⁴³ e do terramoto de 1755 não via em mãos portuguesas o destino da arquitetura nacional mais erudita, quase sempre realizada por estrangeiros vindos das melhores escolas europeias, viu de novo - depois de três quartos de século de avanços e recuos em que o modernismo e a arquitetura do Estado Novo disputaram protagonismos, reganhar essa legitimidade que não só promove como referencia a elevação da disciplina e dos seus maiores. Claro que os temores despertados em Fernando Távora quanto ao futuro da Escola, - que no início dos anos noventa se instituiu como Faculdade de Arquitetura -, não eram infundados, mas graças ao sólido alicerce em que a estabeleceu, e outros continuaram, talvez seja a razão pela qual, pensamos, as novas gerações ainda não desistiram. Não pelo modelo que representa, enquanto manifestação de um estilo, se de um estilo se pode falar, mas antes, estamos certos, pela noção de rigor e coerência metodológicas, com total respeito pela criatividade individual e por uma herança que ninguém envergonha e muitos honra.

Os mais jovens, com menos de quarenta anos, muito embora partam à procura

⁴² Revista, O tripeiro, 7ª série, Ano XXIV, Número 10, Outubro de 2005, p.261.

⁴³ Sebastião José de Carvalho e Melo, 1º Conde de Oeiras e Marquês de Pombal (1699 - 1782). Secretário de estado do Rei D. José I (1750-1777), foi o principal responsável e estratega político na direção e condução dos trabalhos de reconstrução da Baixa de Lisboa, após o terramoto de 1755. Sobre a sua égide, trabalharam Manuel da Maia, engenheiro mor-do-reino, seu assessor direto, coadjuvado por Eugénio dos Santos (1711-1760) arquiteto e engenheiro militar responsável pelo plano urbanístico, de malha ortogonal, e o engenheiro e arquiteto húngaro, Carlos Mardel (1696-1763), hipoteticamente responsável pelo sistema estrutural antissísmico, em madeira, conhecido por “sistema de gaiola” das novas edificações. Este empreendimento marca ainda um momento único do urbanismo português, tendo-se tornado à época numa referência internacional.

de outras experienciais, como se disse, não deixam de continuar a ter como referência central a obra de Siza, justamente por causa da metodologia do projeto. É portanto a metodologia, enquanto processo, que é transversal às várias gerações e não o vislumbre de qualquer género estilístico. Como defendia Fernando Távora: - “*O estilo não conta, conta sim a relação entre a obra e a vida.*”⁴⁴ E é sob este desígnio humanista da arquitetura, da importância da história como referencial temporal, igualmente defendida por este mestre, e da metodologia do projeto de Siza, como já antes referido, que se funda e se propaga a matriz de uma Escola, que embora não tendo um estilo, nem parecendo persegui-lo, deixa desapoiados todos aqueles que o procuram e nele vêm uma espécie de redenção. Se para Fernando Távora o estilo não conta, contará certamente esta maneira muito própria, e com destinatário, de pensar e fazer a arquitetura.

- Um primeiro exemplo: SAMI – Arquitectos.

A título de exemplo lembramos uma pequena habitação de 2011, a *Casa C/Z*, dos SAMI-Arquitectos⁴⁵, finalista do *Prémio FAD de Arquitectura* de 2012⁴⁶. Trata-se de uma obra que entretanto venceu já outros prémios como o *IX BIAU – Bienal Ibero - americana de Arquitectura y Urbanismo*, Argentina em 2014 e foi também nomeada para o *Prémio Mies Van Der Rohe* 2015. Falamos de uma construção singular, de poucos recursos, situada na paradisíaca paisagem açoriana da Ilha do Pico e projetada pela dupla de jovens arquitetos, Inês Viera da Silva (1976) e Miguel Vieira (1977), licenciados pela FAUTL e FAUP, respetivamente. Mais do que quaisquer outros

⁴⁴ A.E.F.A.U.P., *Páginas Brancas II*, A.E.F.A.U.P. Publicações, Janeiro de 1992, p.12.

⁴⁵ Sami-Arquitectos – Gabinete fundado em 2005 por Inês Vieira da Silva (1976), licenciada pela FAUTL (Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa), 2000 e por Miguel Vieira (1977), licenciado pela FAUP (Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto) em 2001. Inês Silva foi colaboradora do arquiteto Luís Carrilho da Graça entre 2001 e 2002 e Miguel Vieira colaborou com os arquitetos Fernando Martins, João Santa-Rita, Andrew Shore e João Matos no projeto do Arquivo da cidade de Loures e com o Gabinete Técnico da Paisagem Protegida da Vinha, na Ilha do Pico, Açores. Entre 2002 e 2004 ambos foram colaboradores do Gabinete Técnico da Paisagem Protegida da Vinha, na Ilha do Pico, Açores. Apesar de ainda jovens, contam já com alguns prémios e distinções de que destacamos a nomeação para a *V Bienal Ibero-Americana de Arquitectura e Urbanismo* com o projecto *Centro de Visitantes da Gruta das Torres*. Este projeto foi ainda nomeado em 2007 para o *Prémio Mies Van Der Rohe* e em 2009 foi vencedor do *Prémio Tektónica 2009*, da Ordem dos Arquitetos Portugueses. Em 2011 fez parte do lote de selecionados para o *Prémio FAD de Arquitectura* com o Centro de Interpretação da *Paisagem da Cultura da Vinha*, Açores. Neste ano foi ainda finalista deste mesmo prémio com o projeto “CreativeLab Assinado por *Tenente*” e foi segundo classificado do *Prémio Nacional de Arquitectura em Madeira*. Finalista do *Prémio FAD de Arquitectura* 2012. Finalista do *Prémio Début Trienal de Lisboa Millennium BCP*, em 2013. Venceu a *IX BIAU – Bienal Ibero - americana de Arquitectura y Urbanismo*, Rosário, Argentina em 2014 e foi nomeado para o *Prémio Mies Van Der Rohe* 2015.

⁴⁶ Ao *Prémio FAD de Arquitectura* 2012, concorreram 518 projetos. Entre os 36 projetos finalistas, 8 eram portugueses.

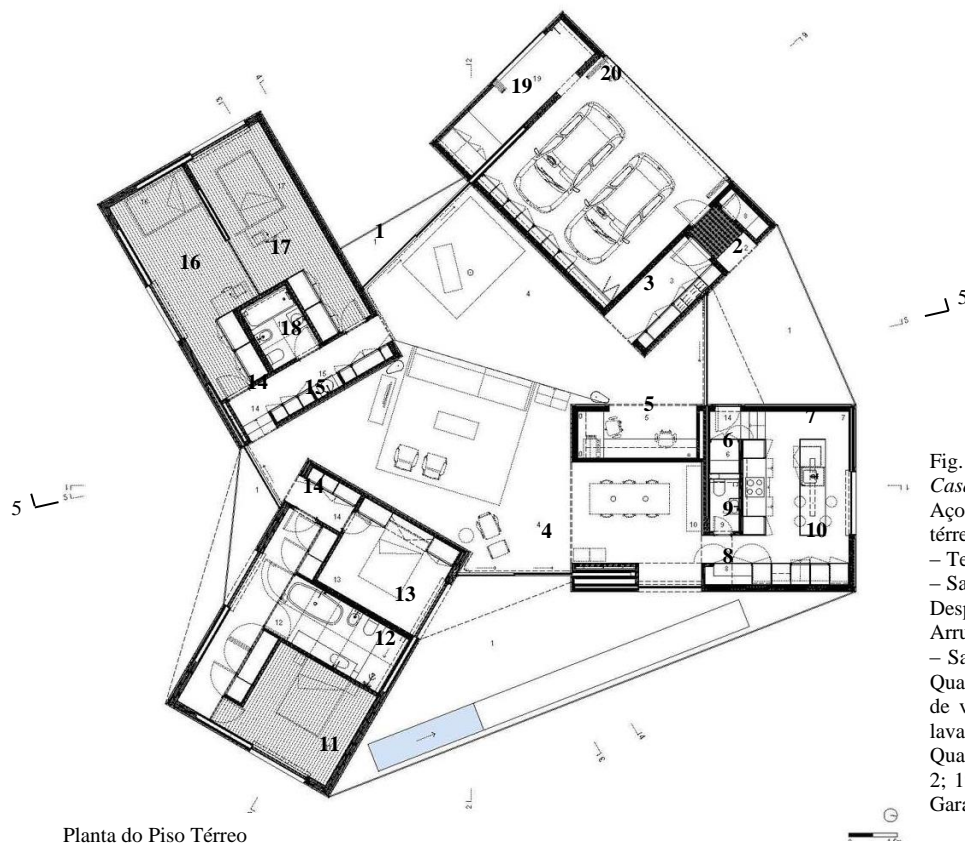


Fig. 10.41 – SAMI-Arquitectos, *Casa C/Z*, São Roque do Pico, Açores, 2007/11. Planta do Piso térreo, escala gráfica. Legenda: 1 – Terraço; 2 – Entrada; 3 – Hall; 4 – Sala de Estar; 5 – Escritório; 6 – Despensa; 7 – Cozinha; 8 – Arrumos; 9 – Quarto de Banho; 10 – Sala de Jantar; 11 – Suite; 12 – Quarto de Banho 1; 13 – Quarto de visitas; 14 – Circulação; 15 – lavabo; 16 – Quarto 1; 17 – Quarto 2; 18 – Quarto de Banho 2; 19 – Lavandaria/Estendal; 20 – Garagem

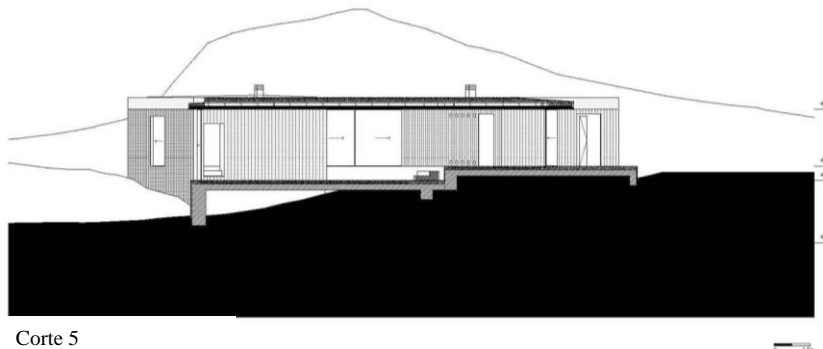


Fig. 10.42 – SAMI- Arquitectos, *Casa C/Z*, São Roque do Pico, Açores, 2007/11. Corte, escala gráfica.



Fig. 10.43 – SAMI- Arquitectos, *Casa C/Z*, São Roque do Pico, Açores, 2007/11. Vista do lado Norte.

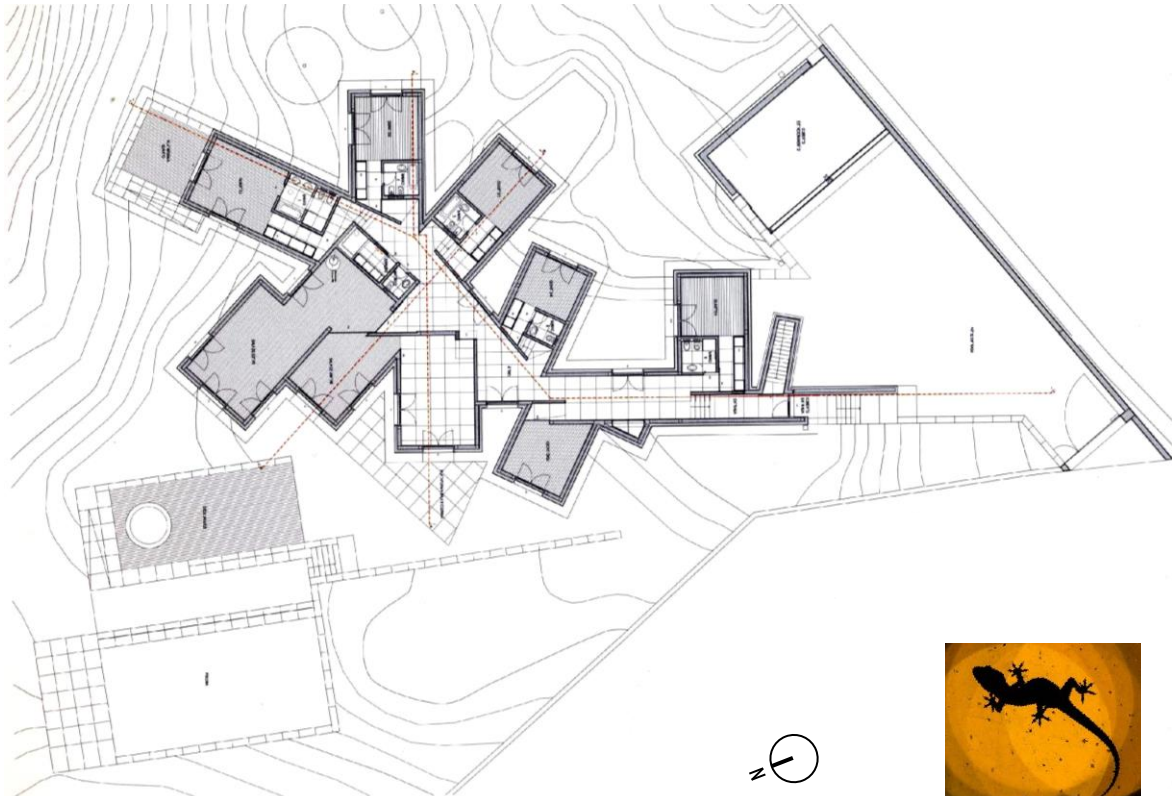


Fig. 10.44 – SIZA, Álvaro, *Casa do Pego*, Sintra, 2002/07. Planta geral. Desenho sem escala.
GPS: 38°48'35.55"N | 9°28'24.05"W



Fig. 10.45 – Lagartixa.



Fig. 10.46 – SIZA, Álvaro, *Casa do Pego*, Sintra, 2002/07. Também conhecida por Casa Alemão ou Casa Lagartixa.

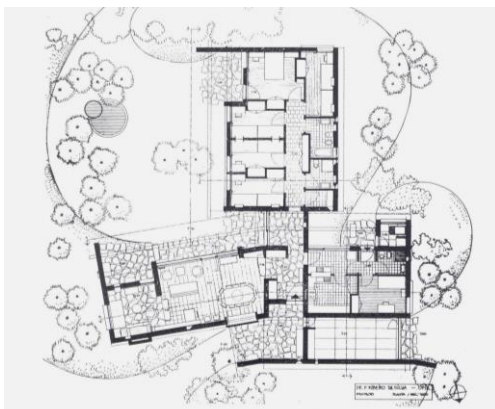


Fig. 10.47 – TAVORA, Fernando, *Casa de Férias, Dr Ferreira da Silva*, Ofir, 1957/58. Planta de piso, sem escala.



Fig. 10.48 – TAVORA, Fernando, *Casa de Férias, Dr Ferreira da Silva*, Ofir, 1957/58.

comentários que possamos fazer a esta casa, remetemo-nos para a observação do júri, que em breve palavras resume o essencial desta obra dos Sami: - “*Una magnífica comprensión del lugar, de las materias y de los sistemas constructivos. Una tipología reinventada que mira el paisaje a partir de su centro, espacios comunes, un mirar diferenciado para cada cuadrante, un mirar diseñado con rigor entre lo que se construye y el paisaje*”⁴⁷.

Segundo uma perspetiva mais pessoal, não podemos deixar de referir, ainda que de forma indelével, certas referencias à *Casa Lagartixa* (2002 – 2007), de Siza Vieira, pela sua organicidade, ou mais remotamente à *Casa de Ofir* (1957 – 1958), de Fernando Távora, que usa uma tipologia tripartida de corpos distintos.

Julgamos ainda oportuno referir que o *Prémio FAD* 2012, - ganho por Arturo Franco (1972) com o *Centro Cultural Matadero de Madrid* – contava na sua lista de finalistas nomes importantes da arquitetura ibérica como, Mansilla e Tuñón e a obra do *Ayuntamiento de Lalín*, em Pontevedra, o *Estudio Terradas Arquitectos* com Souto de Moura, e o *Complexo La Pallaresa* em Barcelona, a *Casa da Escrita*, de João Mendes Ribeiro, em Coimbra, a *Escola de Hotelaria e Turismo de Portalegre* de Eduardo Souto de Moura e Graça Correia, ou ainda a *Adega da Quinta do Vallado*, do Atelier Menos é Mais, entre outros. Aqui ficam apontados desde já arquitetos e obras portuguesas que nesta tese já foram ou virão a ser mencionados.

O exemplo dos Sami – Arquitectos, um entre outros exemplos possíveis, contribui assim para demonstrar como na nova realidade da arquitetura portuguesa, diferentes gerações, de diferentes escolas, em contextos e escalas diversas, se afirmam pela metodologia do projeto, enquanto fenómeno transversal, uma vez mais assinalado.

Logo as obras que elencamos, até ao final deste capítulo, têm como objetivo aclarar alguns aspetos dessa metodologia. Centram-se num conjunto de exemplos que muito embora reflitam uma visão unilateral, julgamos servirem os propósitos a que se destinam. Não será fácil considera-los segundo uma perspetiva estanque, pois pelas suas características, ou qualidades comuns, poderiam facilmente redistribuir-se segundo outros critérios ou aspetos que melhor nos aprouvessem.

A seleção das obras que se apresentam neste capítulo, resulta da sua qualidade e reconhecimento público, confirmados em várias instâncias, que em nosso entender permite aclarar suficientemente alguns dos aspetos mais relevantes da arquitetura

⁴⁷ <http://arquinfad.org/premisfad/edicions-anteriors/?edicio/2012/obra/5807/>



Fig. 10.49 – MOURA, Eduardo Souto, Terradas Arquitectos, *La Pallaresa*, Barcelona, 2004/11. Finalista *Prémio FAD*. 2012

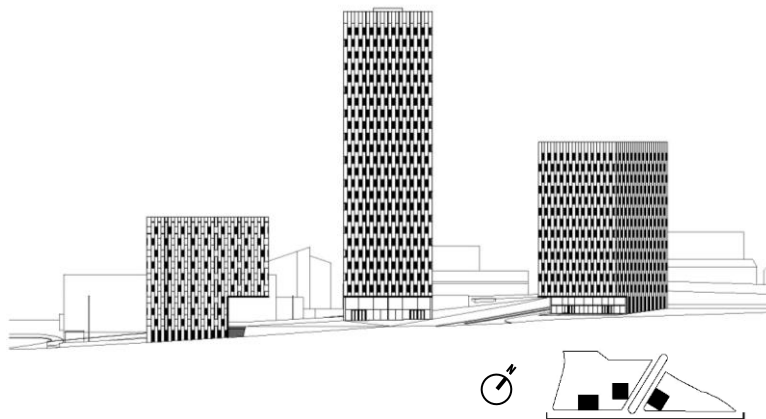


Fig. 10.50 – MOURA, Eduardo Souto, Terradas Arquitectos, *La Pallaresa*, Barcelona, 2004/11. Alçado de conjunto e Planta de Implantação, sem escala. GPS: 41°27'22.94"N | 2°12'20.82"E

contemporânea portuguesa. Esse estudo ou amostragem, por uma questão de critério, incide basicamente na produção arquitetónica de profissionais licenciados pelas duas escolas mais representativas de Portugal, a FAUP (Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto) e a FAUTL (Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa). Contudo pretende-se também salientar a importância do discurso fundacional da “Escola do Porto”, de Távora, Siza e Souto Moura, como fator determinante do novo panorama da arquitetura contemporânea portuguesa. Fenómeno que começou a ganhar expressão nacional sobretudo a partir de meados da década de noventa, do século XX, quando o debate da pós-modernidade deixa cair o pós-modernismo, particularmente notado nas regiões do centro e sul de Portugal, e se reorienta no sentido de uma aproximação ao modelo teórico da “Escola do Porto”.

- Outro exemplo: Pedro Domingos

Atendamos agora num outro projeto recente, da autoria de Pedro Domingos (1967)⁴⁸, a *Escola Básica e Secundária de Sever do Vouga*, vencedora do *Prémio FAD 2013*⁴⁹ exequo com Toni Gironés e Dani Rebugent e a obra *Espaço Transmissor do*

⁴⁸ Pedro Domingos (1967), arquiteto licenciado pela FAUTL (Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa) em 1992. Colaborou com o arquiteto João Luís Carrilho da Graça, entre 1988 e 1997. Criou o seu primeiro escritório com a arquiteta Inês Lobo, entre 1997 e 2002. Tem escritório próprio desde 2002. Foi professor da ULL (Universidade Lusíada de Lisboa) entre 1999 e 2009 e no Curso de Arquitectura da Universidade de Évora entre 2006 e 2012. Em 2012 em parceria com Pedro Gameiro vence o concurso para a Biblioteca e Arquivo Municipal de Grândola, no Alentejo. Com a obra da *Escola Básica e Secundária de Sever do Vouga*, vence o *Prémio FAD 2013*.

⁴⁹ De um universo de 401 candidatos ao *Prémio FAD de Arquitetura 2013*, Pedro Domingos integrou o grupo dos 27 finalistas, dos quais se contavam, além do seu trabalho, 5 projetos portugueses, sendo dois de arquitetura, nomeadamente o *Teatro Thalia* de Gonçalo Byrne, Patricia Barbas e Diogo Lopes e a *Remodelação do Edifício Sede do Banco de Portugal*, de Gonçalo Byrne e João Pedro Falcão de Campos. Na categoria de Interiorismo o *Centro Interpretativo do Mosteiro da Batalha – Adega dos Frades*, de Cristina Guedes e Francisco Vieira de Campos. Na categoria de Intervenções efémeras foram finalistas a *Montanha agriCultural*, de Nuno Cruz, Bruno Gomes e António Lopes e o *Laboratório de Curadoria*, de João Mendes Ribeiro, no âmbito da *Guimarães 2012 – Capital Europeia da Cultura*.



Fig. 10.51 – DOMINGOS, Pedro, *Escola Básica e Secundária de Sever do Vouga*, Aveiro, 2009/12. Vista do recreio interior. Vencedor do *Prémio Fad de Arquitectura 2013*. Vista do pátio/recreio central.

GPS:
40°43'38.20"N | 8°21'55.95"W

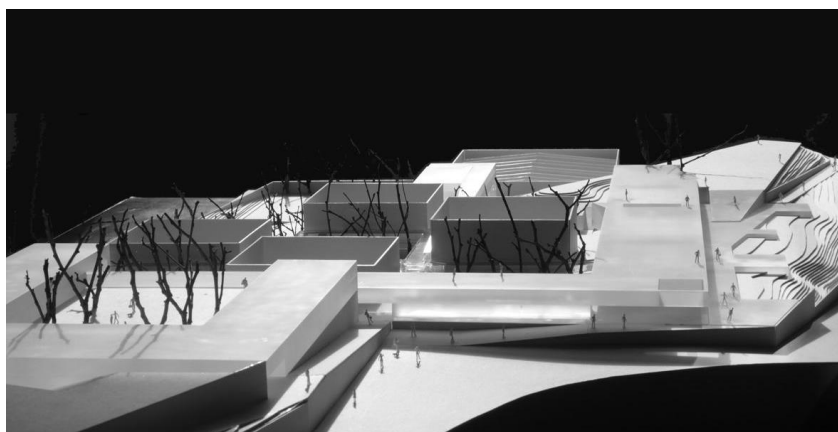


Fig. 10.52 – DOMINGOS, Pedro, *Escola Básica e Secundária de Sever do Vouga*, Aveiro, 2009/12. Maqueta. Em primeiro plano, vista da entrada principal com os 4 volumes da construção pré-existente.

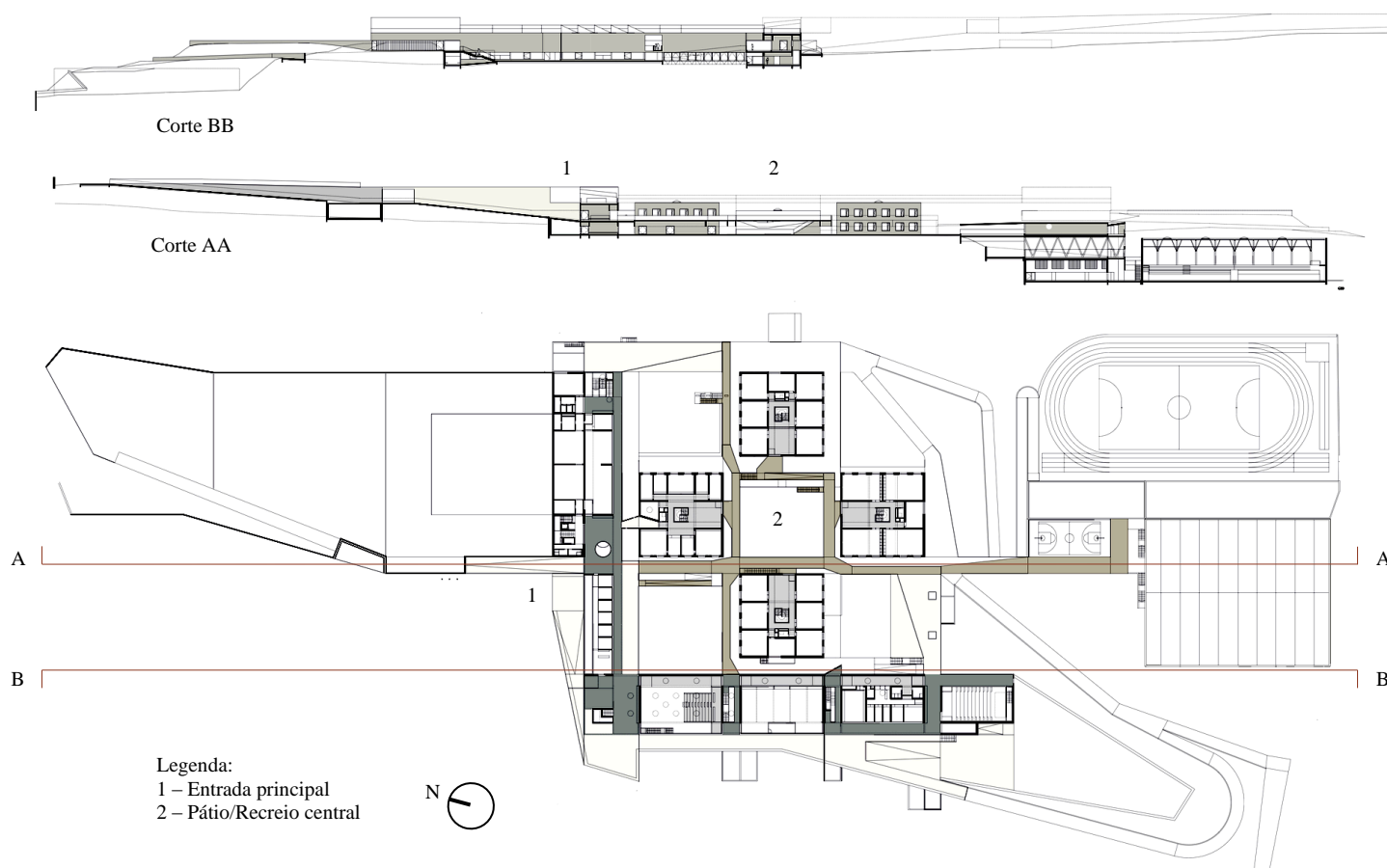


Fig. 10.53 – DOMINGOS, Pedro, *Escola Básica e Secundária de Sever do Vouga*, Aveiro, 2009/12. Corte BB, Corte AA e Planta do 1º piso. Desenhos sem escala.

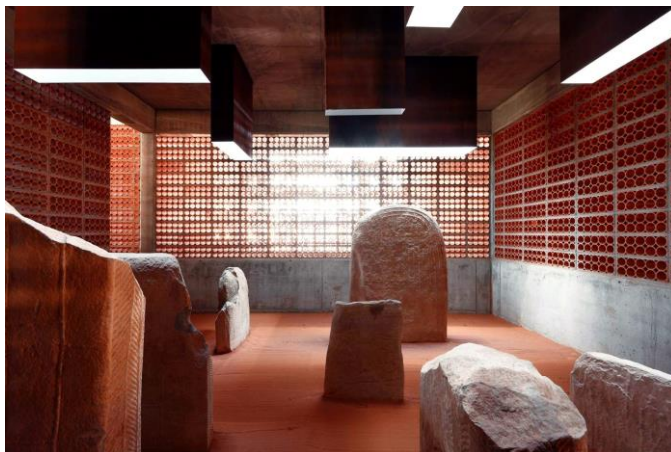


Fig. 10.54 – GIRONES, Toni, *Espaço Transmissor do Túmulo / Dolmen Megalítico De Seró*, Seró-Artesa De Segre, Lleida, Espanha, 2012. Vista interior da *Camara de las estelas*. Atenda-se na atmosfera poética de toda a composição espacial, resultante da exploração da luz horizontal, filtrada pela parede-gelasia, combinada com a luz zenital (que lembra a importância destes dois sentidos da luz segundo o conceito de Campo Baeza), da distribuição das peças megalíticas e da combinação dos diferentes materiais, das suas texturas e cores.
GPS: 41°52'31.00"N | 1° 6'32.66"E

dólmen/megalítico monte de Seró, em Artesa de Segre, obras ainda que diferentes, partilham valores comuns. Em relação "*a capacidade de tornar memorável a experiência de habitar pelos seus utilizadores através de espaços livres de grande riqueza; pela flexibilidade para introduzir usos sociais e desportivos que vão além de seu próprio uso, abrindo-se à comunidade; pela forma acertada com que integra diversas peças arquitectónicas numa topografia acidentada sem que o conjunto tenha um impacto negativo no território; pela sua capacidade, apesar da complexidade do programa, de integrar com uma única linguagem a intervenção em edifícios existentes e a criação de novas peças; pela criação de um cuidadoso sistema de composição e detalhe; e pela sua destreza em superar as contingências económicas e de prazos, reveladas ao longo do processo,...*"⁵⁰. Com esta obra, Pedro Domingos, na sequência de outros arquitetos portugueses vencedores deste mesmo prémio Ibérico, ombreia com nomes como Carrilho da Graça (1952), autor do *Pavilhão do Mar e do Conhecimento* (1999), para a *Exposição Internacinal de Lisboa de 1998*, Eduardo Souto Moura (1952) com o *Estádio Municipal de Braga* (2005), João Maria Trindade (1972) com a *Estação Biológica do Garducho em Mourão* (2009).

- Outros prémios FAD: Ricardo Bak Gordon e Falcão de Campos.

Na sequência destes exemplos apontamos ainda os nomes de outros dois arquitetos recentemente distinguidos com o *Prémio FAD* de arquitetura.

O primeiro, Ricardo Bak Gordon⁵¹ (1967), com a obra de *duas Casas em Santa*

⁵⁰ <http://oasrs.org/-/pedro-domingos-vence-fad-de-arquitectura-2013>

⁵¹ Ricardo Bak Gordon (1967), arquiteto, licenciado pela FAUTL (Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa) em 1990. Iniciou os seus estudos na FAUP (Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto) onde teve especial contacto com o desenho. Frequentou arquitetura no Politécnico de Milão. Iniciou a sua atividade profissional em 1990. Além da arquitetura tem participado em conferências e em inúmeras exposições em Portugal e no estrangeiro é ainda professor convidado do Mestrado Integrado de arquitetura no IST (Instituto Superior Técnico) de Lisboa. Lecionou e foi professor

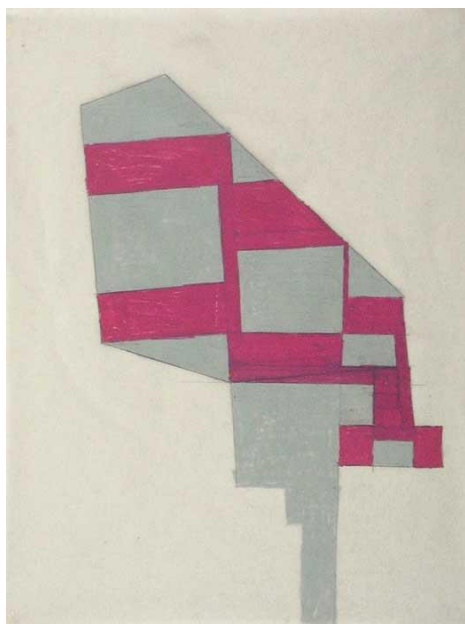


Fig. 10.55 – GORDON, Bak, *Casa Santa Isabel*, Lisboa, 2003/10. Desenho do autor de projeto.



Fig. 10.56 – GORDON, Bak, *Casa Santa Isabel*, Lisboa, 2003/10. Vencedor do Prémio FAD 2011.

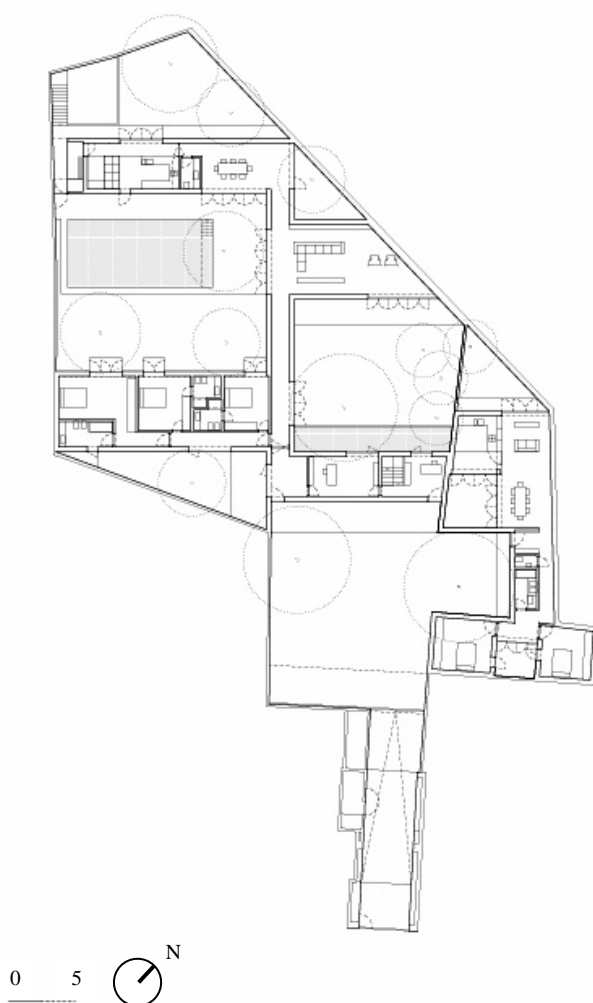


Fig. 10.57– GORDON, Bak, *Casa Santa Isabel*, Lisboa, 2003/10. Planta, escala gráfica.
GPS: 38°43'3.21"N | 9° 9'37.77"W

Isabel (2011) em Lisboa, implantada num vazio da cidade, um interior de quarteirão, onde estas duas casas se abrem ao céu e se fecham à agressividade da envolvente, marcada pela forte presença das traseiras destas construções. Com esta intervenção Bak Gordon, mostra como estes vazios urbanos, uma espécie de segunda cidade dentro da cidade, tantas vezes esquecidos, podem ser resgatados numa espécie de regeneração em rede dando oportunidade a novos lugares como resultante de uma espécie de estratégia na sobreposição de diferentes malhas.

visitante de outras universidades e instituições, tais como a FAUTL, da ESAP (Escola Superior Artística do Porto), da Universidade Lusfada, da Universidade Autónoma de Lisboa, da Universidade Camilo José Cela em Madrid, da Universidade de Salamanca, Colégio de Arquitectos da Calalunha, Politécnió DE Milão, Universidade Cá Foscari, Venice, Università degli Studi di Sassari, Accademia di Architettura di Mendrizio, Hochschule Luzern, Universität Liechtenstein, Trinity College, Dublin, Universidade de Brasília, Universidad de San Francisco de Quito, the Ozone Foundation in Tokyo or the Università IUAV di Venezia. É autor do pavilhão de Portugal para *Expo Zaragoza 2008*, do pavilhão de Portugal para a Biennial de São Paulo 2007 e da instalação para a exposição da *Trienal Internacional de Arquitetura de Lisboa 2007*. Foi um dos representantes portugueses para a *Bienal de Veneza*, 2010 e 2012. Foi vencedor do *Prémio FAD de Arquitectura 2011* e da *BIAU (Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo)*, Argentina. Foi ainda nomeado para o *Premio Mies van der Rohe* em 2009 e 2011.

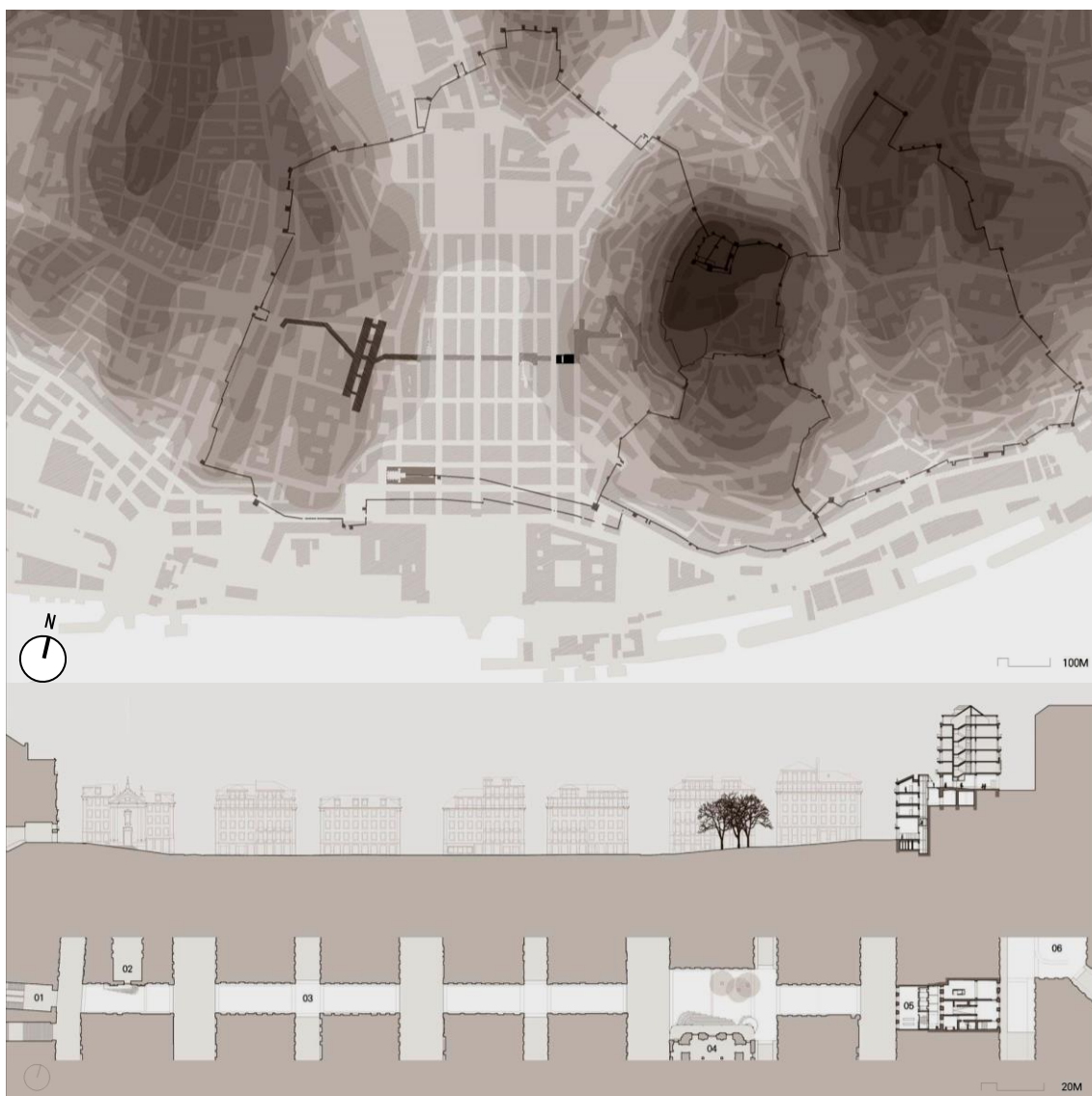


Fig. 10.58 – CAMPOS, Falcão, *Percurso Pedonal Assistido da Baixa ao Castelo de S. Jorge*, Lisboa, 2009/13. Planta e Perfil, Escala gráfica. Em cima Planta geral. Escala gráfica. Vencedor do *Prémio FAD 2014*. Legenda: 01 – Estação de metro Baixa Chiado; 02 – Igreja da Vitória; 03 – Rua da Vitória; 04 – Igreja de S. Nicolau; 05 – Elevador público; 06 – Largo Adelino da Costa e caminho para o Castelo de S. Jorge. GPS: 38°42'41.15"N | 9° 8'10.03"W

O segundo 2014 Faicao de Campos⁵² (1961) volta de novo a colocar a arquitetura portuguesa em destaque, com a obra do *Percurso Pedonal Assistido da Baixa ao Castelo de São Jorge*, em Lisboa, ao vencer novamente o *Prémio FAD de Arquitetura 2014*. Além do âmbito desta distinção é de referir o assinalável fulgor da arquitetura portuguesa, particularmente demonstrado nos casos assinalados e outros que

⁵² João Pedro Falcão de Campos (1961), licenciado pela FAUTL (Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa) em 1984. Estagiou em Cracóvia, Polónia em 1984, trabalhou na Suíça com o arquiteto Jean Gérard Giorla e em Itália com a arquiteta Anna Maria Linty entre 1985 e 1986. Em 1987 estabeleceu-se em Lisboa com o seu atelier de arquitetura, tendo desde 1983 colaborado como escritório associado com o arquiteto português Álvaro Siza Vieira e em Lisboa com o arquiteto Gonçalo Byrne. Desde 2004 lecciona como professor convidado no Instituto Superior Técnico – UTL (Universidade Técnica de Lisboa). Desde 2010 é ainda professor convidado das Universidades de Pamplona e Navarra.



Fig. 10.59 – MOURA, Eduardo Souto, Convento das Bernardas, Complexo Residencial Turístico, Tavira, 2006/12. GPS: 37° 7'16.68"N | 7°38'44.85"W



Fig. 10.60 – MOURA, Eduardo Souto, Convento das Bernardas, Complexo Residencial Turístico, Tavira, 2006/12. Maqueta. Exposição “Porto Poetic”, Biblioteca Almeida Garrett, Porto, Março/Abril de 2014.

embora não tendo ganho distinções foram também, a este nível, honrosos nomeados ou finalistas e marcaram com as suas obras os últimos quinze anos da produção arquitetónica nacional. Além destas distinções devemos também assinalar o significativo número de projetos portugueses habitualmente selecionados, assim como as honrosas presenças de muitos dos seus autores na lista de finalistas ao prémio. Ainda na sequência do exposto, o reconhecimento da arquitetura portuguesa contemporânea, plasmado na obra de diferentes gerações de arquitetos, conta em 2015, num universo de 420 candidaturas, com dezanove projetos portugueses selecionados para o prémio *Mies Van Der Rohe* 2015, considerado o mais importante prémio europeu de arquitetura contemporânea. Como reflexivamente reconheceu Eduardo Souto Moura, em entrevista a Nuno Lacerda Lopes: - “*Cada vez penso mais, não no gesto límpido da arquitectura, como abstracta, mas como qualquer coisa que tem a ver com as pessoas.*”⁵³ Talvez por isso e ao contrário do que antes afirmava, agora já saiba desenhar uma janela, como acontece com as muitas que teve de desenhar no Convento das Bernardas em Tavira⁵⁴.

⁵³ LACERDA, Nuno, *Arquitectura e modos de Habitar I Eduardo Souto Moura*, Edições CIAMH, Dezembro 2012, p. 22.

⁵⁴ Reconversão do antigo convento das Bernardas e depois fábrica de farinhas, em complexo residencial turístico, 2006 – 2012.



Fig. 10.61 – Eduardo Souto Moura. Conferência “Eduardo Souto Moura. Projetos Recentes.” Realizada na Casa das Artes, Porto, Fevereiro de 2014.



Fig. 10.62 – MOURA, Eduardo Souto, Casa das Artes, Porto, 1981/88.

A propósito, recordamos uma conferência recente que deu na Casa das Artes⁵⁵ em que ironicamente comentava um episódio da sua arquitetura. Falava da casa onde mora, na Praça de Liège no Porto, uma de três casas desenhadas para um cliente, em 1994. Sobre essas casas dizia ter projetado grandes vãos envidraçados para as salas e quartos, os quais protegia com grandes portadas de madeira. Estranhamente, agora que lá mora, reconhece que uma vez fechadas as portadas do seu quarto, apenas abre ligeiramente uma delas, sempre que é necessário entrar a luz e o ar. Tudo em nome de uma compreensível e necessária privacidade, de que não abdica, mas que de algum modo põe em causa o virtuosismo estético de uma das intenções primeiras deste projeto, baseado na transparência e profundidade espacial dada pelos grandes vãos, matéria concetual *à-d-initio* inquestionável. Sobre este tipo de pequenas curiosidades, falava-nos ainda Souto Moura da descoberta de uma fotografia, que apresentou, de Mies Van Der Rohe sentado em casa. Curiosamente, e a respeito do que vínhamos falando, de questões mezinhas de conforto, a casa de Mies era uma casa muito convencional, tinha janelas, cortinas, um rodapé alto em madeira, uma estante com livros, em tudo igual a tantas outras anónimas casas. Este aparte deixou naturalmente na audiência, que o escutava maravilhada, um lacónico e surpreso sorriso, tal o pragmatismo e clareza da mensagem. Esta reflexão madura e introspetiva, não deixa certamente indiferentes visões mais desatentas, e propõe reavaliações nem sempre apetecíveis. É por aqui por este tipo de discurso, quase familiar, que sentimos o atento auditório recuperar o espírito de tertúlia, outrora tão presente na vida dos ateliers-escola – lugares onde o pensamento

⁵⁵ Conferência promovida pela Direção do Curso de Arquitetura da ESAP (Escola Superior Artística do Porto) em parceria com a Direção Regional de Cultura do Norte, realizada em 28 de Fevereiro de 2014 no Porto, no âmbito da reabertura da Casa das Artes, projeto por si realizado.

arquitetónico mais erudito, do mundo dos arquétipos, por vezes baixa à condição sensível de uma realidade mais mundana. Palavras valorosas, e pedagógicas, tanto quanto os seus projetos, palavras que se emprestam mas não se querem de volta.

Com sentido crítico, “com máxima liberdade, máxima responsabilidade”, como defendia Carlos Ramos, as últimas décadas da arquitetura portuguesa têm edificado um património além da sua condição mais material, onde se opera a nova realidade da arquitetura portuguesa.

Mais do que o número de obras construídas por todos estes profissionais, dentro ou fora de Portugal, importa antes identificar os traços desta genealogia, reveladora do verdadeiro impacto de todo este processo, que a vários níveis, por vários protagonistas e muito especialmente pelos três mais citados, Távora, Siza e Souto Moura, se veio a verificar na produção arquitetónica portuguesa autoral dos últimos 50 anos, com particular relevo para as duas últimas décadas, onde se enquadra o reconhecimento prestado pelos prémios *Pritzker*, a Álvaro Siza e a Eduardo Souto Moura, respetivamente em 1992 e 2011.

10.6. Arquitetura, e *Poesis*

- Ampla descrição e análise de obras portuguesas contemporâneas

O grande impacto destes reconhecimentos, para além de outros de menor expressão, tem seguramente a ver com a metodologia de projeto, protagonizada por Siza e continuada por Souto Moura, não apenas pelas características já apontadas em capítulos anteriores, mas também pelo ideário que esta encerra e de que Távora foi o responsável primeiro, quando em 1962 pôs por escrito o seu pensamento ao publicar o livro “Da Organização do Espaço”. Livro que foi e ainda é, uma dissertação teórica de reconhecido interesse, desde então muito estudada e difundida, sobretudo entre professores e alunos das mais conceituadas escolas do norte de Portugal.

Essas noções sustentadas por Távora, nessa pequena publicação, ainda ressoam em alguns trabalhos exemplares, que as gerações mais novas parecem demonstrar à evidência, pela forma delicada como tocam a história e os sítios. Podemos a este propósito e dentro de uma leitura “poética”, que aqui procuramos abordar, referir alguns desses exemplos que o demonstram à evidência.

- O exemplo do *Centro de Artes de João Mendes Ribeiro*.

Como tal não podemos deixar de salientar um trabalho de grande sensibilidade e rigor como o *Centro de Artes Contemporâneas da Ribeira Grande*, nos Açores, projetado por

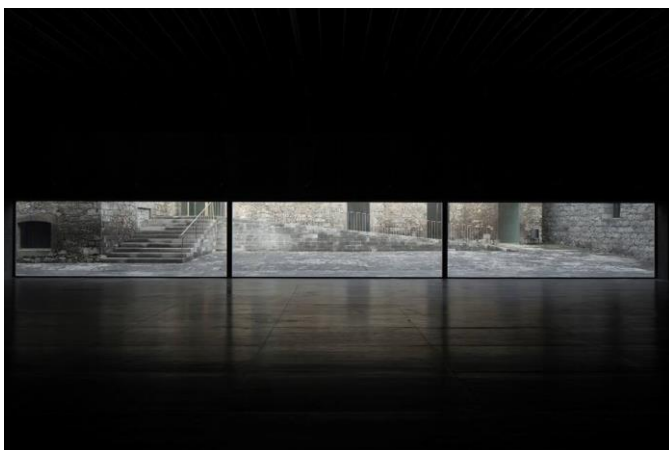


Fig. 10.63 – RIBEIRO, João Mendes, Menos é Mais, *Centro de Artes Contemporâneas de Ribeira Grande*, Açores, 2014. Projeto selecionado para a Longlist do Prémio Mies Van Der Rohe 2015 (40 selecionados em 420 candidatos).



Fig. 10.64 – RIBEIRO, João Mendes, Menos é Mais, *Centro de Artes Contemporâneas de Ribeira Grande*, Açores, 2014.

GPS: 37°49'7.72"N | 25°31'44.74"W

João Mendes Ribeiro⁵⁶ (1960) e o Atelier *Menos é Mais*, de Cristina Guedes (1964) e Francisco Vieira de Campos (1962).

O *Centro de Artes Contemporâneas de Ribeira Grande*, sendo um projeto cultural de vocação transdisciplinar, tinha como objetivo a ocupação e reabilitação da antiga fábrica do álcool e do tabaco da cidade de Ribeira Grande, na Ilha de S. Miguel, Açores. Pela natureza e dimensão do programa era ainda necessário considerar alguns novos espaços, que implicavam novos volumes de construção e a consequente ampliação da área global de construção. É exatamente por estas razões que se define e

⁵⁶ João Mendes Ribeiro (1960), arquiteto, licenciado pela FAUP (Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto) em 1986. Doutorado em Arquitetura pela Universidade de Coimbra em 2009. É ainda docente da disciplina de projeto no departamento de arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra desde 1991, tendo sido assistente do Professor Arquiteto Fernando Távora entre 1991 e 1998. Além da sua atividade profissional como arquiteto tem participado em várias conferências e exposições nacionais e internacionais de que destacamos a Representação Portuguesa na Mostra Internacional da IX e X edição da *Bienal de Veneza de Arquitectura*, em 2004 e 2006, a *XI Quadriennial de Cenografia e Arquitectura de Praga*, em 2007 e a *VII Bienal de Arquitectura de S. Paulo*, em 2007. Foi ainda agraciado com os prémios, *Architécti*, 1997 e 2000 (Lisboa); *Highly Commended*, *AR awards for emerging architecture*, 2000 (Londres); *Prémio Diogo de Castilho* 2003, 2007 e 2011 (Coimbra); *Premio FAD de Arquitectura i Interiorisme*, 2004 (Barcelona); *Gold Medal for Best Stage Design*, *11th International Exhibition of Scenography and Theatre Architecture – Prague Quadrennial* 2007 (Praga); *IV Prémio Enor*, na categoria Portugal, 2009 (Vigo); *Prémio BIAU*, *VIII Bienal Ibero-Americana de Arquitectura e Urbanismo*, 2012 (Cádiz). Nomeado para o *European Union Prize for Contemporary Architecture – Mies Van Der Rohe Award* 2001, 2005, 2011, 2013 e 2015 (Barcelona); seleccionado no *European Union Prize for Contemporary Architecture – Mies Van Der Rohe Award* 2001 e 2015 (Barcelona); finalista da *II e IV Bienal Iberoamericana de Arquitectura e Engenharia Civil*, 2000 e 2004 (Cidade do México e Lima); finalista dos Premios *FAD de Arquitectura i Interiorisme*, 1999, 2001, 2002, 2004, 2006 e 2012 (Barcelona); finalista do *Prémio Enor*, 2009, 2011 e 2014 (Vigo). Recebeu, em 2007, o *prémio AICA* da Associação Internacional de Críticos de Arte/Ministério da Cultura, atribuído pelo conjunto da sua obra. Em 2006 foi distinguido pela Presidência da República com a *Comenda da Ordem do Infante D. Henrique*.

⁵⁶ FRAMPTON, Kenneth, *Poesis e Transformazione: L'architettura di Álvaro Siza*, in *Professione Poetica*, Electa Press, 1986, p8.

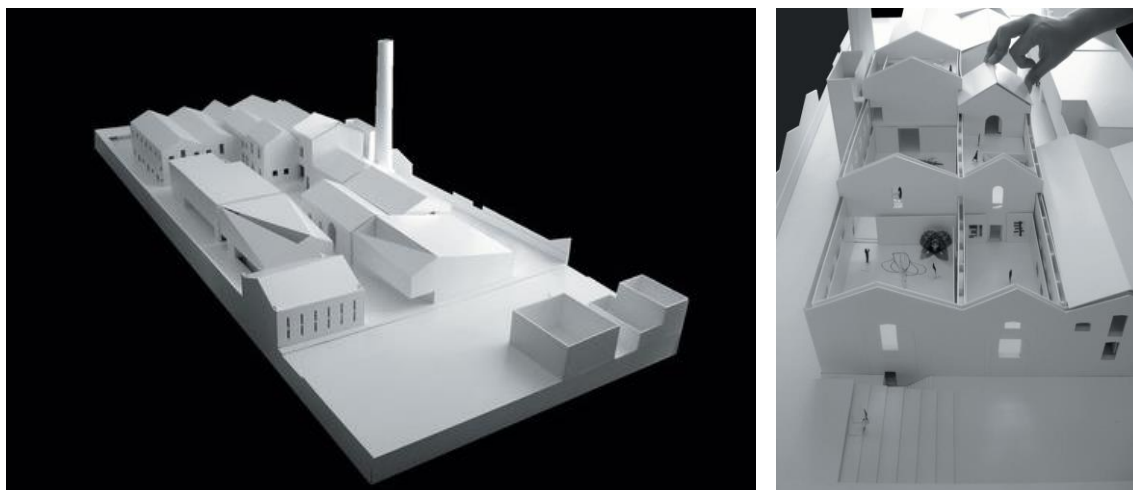


Fig. 10.65 – RIBEIRO, João Mendes, *Menos é Mais*, *Centro de Artes Contemporâneas de Ribeira Grande*, Açores, 2014. Maquetas.

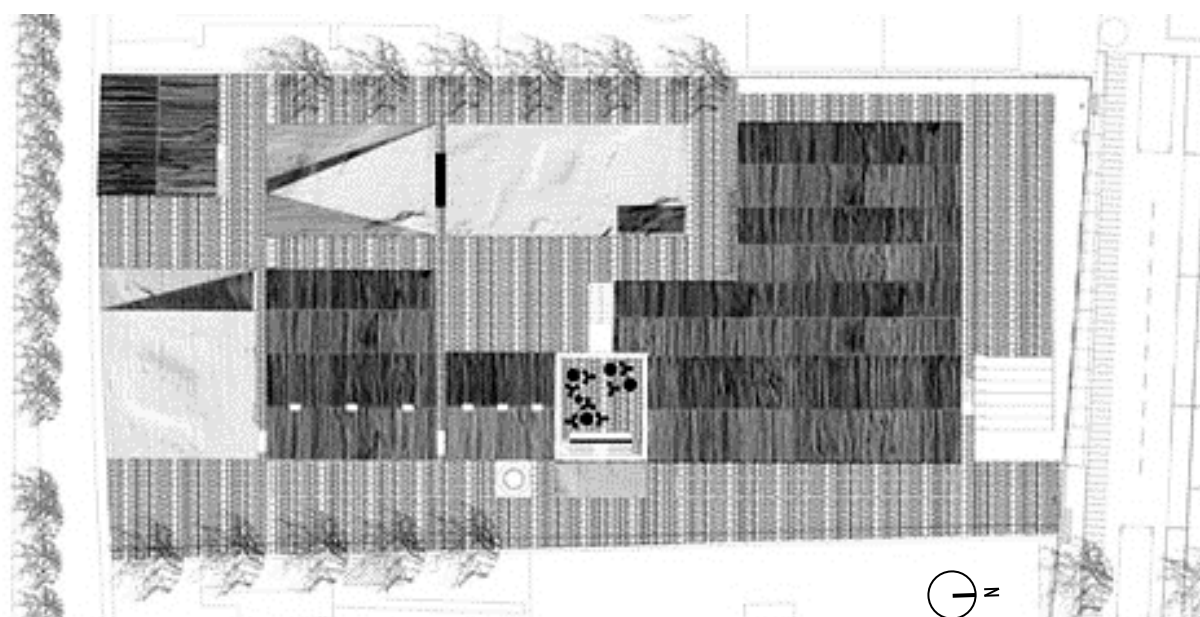


Fig. 10.66 – RIBEIRO, João Mendes, *Menos é Mais*, *Centro de Artes Contemporâneas de Ribeira Grande*, Açores, 2014. Planta de Implantação, sem escala.

desde logo se percebe a estratégia usada por esta equipa de arquitetos. O projeto afirma-se pelo sereno e equilibrado confronto de opostos, propondo continuidades em lugar de ruturas. Se Siza, em determinado contexto, dizia que “*a tradição é um desafio à inovação*”⁵⁷, neste caso essa noção sai vencida pela extraordinária capacidade demonstrada em criar novos espaços que subvertem o conceito de tempo, conjugando de forma perfeita linguagens diferentes de tempos diferentes. De forma assumida e sem mimetismos, expressão e processos construtivos, harmonizam-se em formas primas de aguda contemporaneidade. Pelo que representa o protagonismo dos seus autores, todos eles herdeiros diretos da Escola do Porto, gostaríamos ainda de realçar o perfil



Fig. 10.67 – RIBEIRO, João Mendes, *Menos é Mais*, Centro de Artes Contemporânea, Açores, 2014.

de João Mendes Ribeiro, que além da sua atividade como arquiteto tem há longa data fortes ligações ao mundo do teatro, sendo considerado um dos melhores cenógrafos nacionais, de que se destacamos a sua participação desde 1991 em vários projetos, alguns deles com o conhecido encenador Ricardo Pais⁵⁸, por muitos apontado como o principal responsável da reinvenção do espaço cénico do teatro contemporâneo nacional. Esta colaboração de João Mendes Ribeiro com Ricardo Pais, abriu decididamente novos canais na aproximação da arquitetura à nobre arte do Teatro. De tal modo levou a sério este facto que constituiu tema da sua dissertação de Doutoramento⁵⁹ pela Universidade de Coimbra. Mas os seus contributos para o fomento e divulgação da arquitetura não ficaram por aqui. Quando terminou a licenciatura e regressou à terra natal, Coimbra, que à época não dispunha de grande oferta de ateliers de arquitetura, João Mendes Ribeiro com José António Bandeirinha, e Carlos Reis Figueiredo fundaram o gabinete *Arquitectos da Beira, Lda*, o qual integrou até 1998. Pelo carácter do seu perfil e muito também pelo de Bandeirinha, conhecido professor do departamento de arquitetura da Universidade de Coimbra - que tem escrito sobre vários temas ligados à arquitetura, à cidade, ao teatro e à cultura – “*teve um papel relevante na formação dos arquitectos formados na Universidade de Coimbra, na medida em que constituía, de acordo com a prática instituída na Escola do Porto, uma possibilidade de “formação prática” no contexto profissional do atelier, complementar à formação “teórica” da escola.*”⁶⁰

⁵⁸ Ricardo Pais, cursou direito em Coimbra e cedo se iniciou no CITAC, teatro universitário de Coimbra. Em 1971 obtem em Londres o Director`s Course Diploma com a peça dramática *Center London*. Entre 1975 e 1983 foi professor e diretor de atores na Escola Superior de Teatro e Cinema. Entre outros cargos e ocupações destacamos a sua colaboração na Secretaria de Estado da Cultura, entre 1988 e 1990 e a direção do reputado teatro nacional D. Maria II entre 1989 e 1990. Entre 1995 e 2000 foi diretor do Teatro Nacional de S. João onde regressou de novo em 2002 e como diretor permaneceu até 2009. Conta na sua carreira com inúmeras encenações das quais destacamos a peça *D. Pirlimpim* de Federico García Lorca.

⁵⁹ Título da dissertação: Ricardo Pais e a reinvenção do teatro institucional in *Arquitectura e Espaço Cénico – Um percurso biográfico*, Coimbra, 2009.

⁶⁰ MILANO, Maria, *João Mendes Ribeiro*, Quidnovi, Vila do Conde, 2011, pp. 9 – 10.

Tratava-se mais uma vez da reedição do espírito e do modelo da “Escola – Atelier” como epifenómeno da “Escola do Porto”.

- O Atelier *Menos é Mais*.

Também a dupla Cristina Guedes (1964) e Francisco Vieira de Campos (1962), do Atelier *Menos é Mais*⁶¹, agora com outro projeto, nos revelam de forma surpreendente um expressivo volume de xisto, que propuseram para a *Adega do Vallado*, que tectonicamente tanto aparenta repousar num dos socacos desta característica paisagem Duriense, como parece deslocar-se de forma instável projetando-se sobre o vazio da paisagem. As próprias camadas de xisto, do volume que proposto, como que insinuam esse eminente deslocamento. A sua dimensão holística, repousa então na natureza autóctone do material de base de toda a construção, o xisto que corre uniformemente as superfícies exteriores primorosamente aplanadas deste conjunto monolítico, construção por de trás da qual se esconde o interior abobadado de uma expressiva caixa de betão à vista.

Souto Moura, tal como Siza, com quem estagiaram esta dupla de arquitetos, pela elegância e delicadeza da sua obra, lembra-nos que a arquitetura pode e deve ser entendida como uma “profissão poética”, não só pelo que isso representa, mas também pela eloquência das suas palavras ao afirmar que: - “...*depois de o processo estar consolidado eu tenho de ter a ambição de ser poeta e fazer arte...*”⁶².

⁶¹ *Menos é Mais* – Gabinete fundado em 1994 por Crisitina Guedes (1964), arquiteta licenciada pela FAUP (Faculdade de Arquitectura da Universidade do porto) em 1991 e com Pós – graduação inserida em Planeamento e Projeto do Ambiente Urbano pela FAUP/FEUP em 1996, e Francisco Vieira de Campos (1962), arquiteto licenciado pela FAUP em 1992. Cristina Guedes estagiou no atelier do arquiteto Siza Vieira (1989 – 1990) e o arquiteto Francisco Campos estagiou no Atelier de Eduardo Souto Moura (1989 – 1991). Cristina Guedes leciona a cadeira de projeto na FAULP (Faculdade de Arquitectura da Universidade Lusíada da Universidade do Porto) desde 1994 e foi docente no Departamento de Arquitectura da Universidade Autónoma em 2002 – 2003. Fransisco Campos lecionou a cadeira de Projeto na FAULP (Faculdade de Arquitectura da Universidade Lusíada da Universidade do Porto). Desde 2010 leciona a cadeira de Projeto na FAUP. Participaram em inúmeras conferências e exposições nacionais e internacionais como a *Metaflux – 9ª Bienal Internacional de Arquitectura*, em Veneza (2004), a *V Bienal Ibero-americana de arquitectura*, em Montevideo (2006), *Bienal de Arquitectura em São Paulo* (2007), *Trienal de Arquitectura de Lisboa – Falemos de Casas* (2010), Portugal Criativo, JPG, em Barcelona (2011). Criticos convidados no *dARQ* em Coimbra e na Academia de Arquitectura de Mendrisio (2007) e ETH Zurique (2008), na Suíça, na exposição *Porto Poetic Trienal de Milão 2013* e na reedição desta mesma exposição na cidade do Porto em 2014. Contam com diversas nomeações para vários prémios: *Premis FAD 2002*, *Prémio Secil* (2006 e 2008), *Prémio IHRU de Construção e Reabilitação 2008* (Menção Honrosa), *Mies van der Rohe Award 2009* (Shortlist), *Prémio de Arquitectura do Douro 2010/2011* (Menção Honrosa). Finalista do *Premio FAD 2012*. Seleção para a Longlist do *Prémio Mies Van Der Rohe 2015* (40 selecionados em 420 candidatos) Em parceria com o arquiteto João Mendes Ribeiro, com a obra *Centro de Artes Contemporâneas de Ribeira Grande*.

⁶² BANDEIRA, Pedro; TAVARES, André (coord.), *Eduardo Souto de Moura Atlas de Parede Imagens de Método*, Dafine Editora, Porto, Dezembro de 2011, p. 13, in entrevista a Eduardo Souto Moura, 4 de Setembro de 2010.

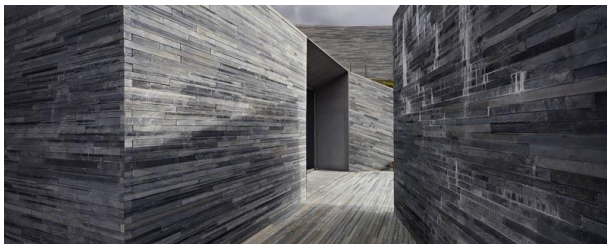


Fig. 10.68 – Guedes + De Campos, *Adegas da Quinta do Vallado*, Peso da Régua, 2007/11. Projeto finalista do *Prémio FAD* 2012. GPS: 041°09'44.5" I 'N 07°45'58.2" W



Fig. 10.69 – Guedes + De Campos, *Adegas da Quinta do Vallado*, Peso da Régua, 2007/11.

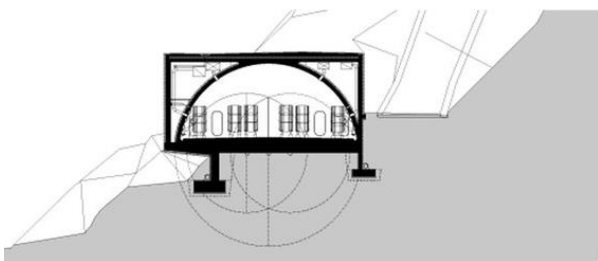
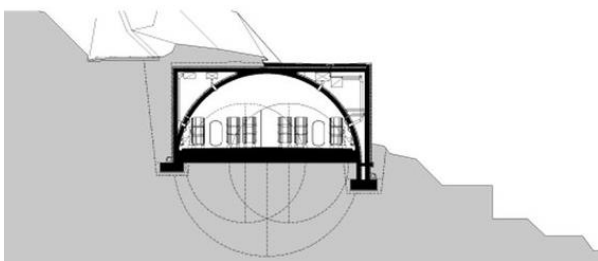
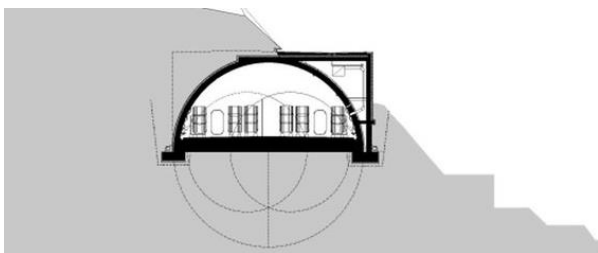
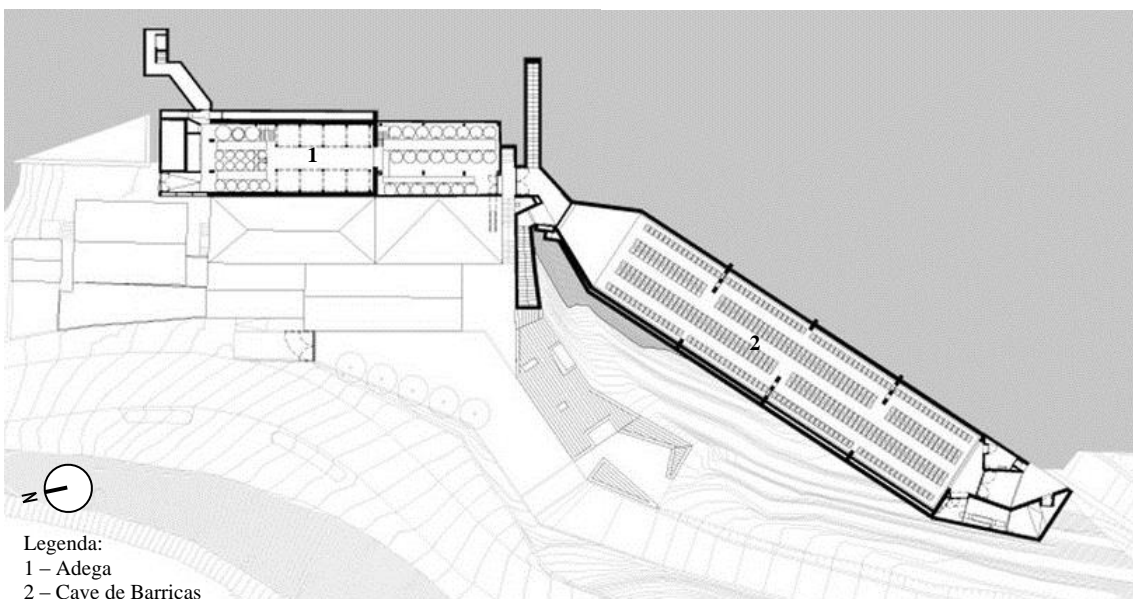


Fig. 10.70 – Guedes + De Campos, *Adegas da Quinta do Vallado*, Peso da Régua, 2007/11. Vista interior da Cave de Barricas. Atenda-se na sequência alternada dos quatro arcos que definem zonamentos, criam ritmo e enfatizam a noção de profundidade. Atenda-se na geometria destes arcos gerada a partir da noção de tangência com o círculo, que define o teto da cave, inscrito no quadrado que dá origem ao volume da caixa exterior

Fig. 10.71 – Guedes + De Campos, *Adegas da Quinta do Vallado*, Peso da Régua, 2007/11. À esquerda, Cortes transversais da cave de barricas, sem escala. Em baixo Planta geral da adega e cave de barricas, sem escala. Note-se a engenhosa combinação das duas caixas de betão, cujas diferentes configurações contribuem para o melhor isolamento e otimização térmica do edifício, como libertam o espaço necessário à passagem de infraestruturas e equipamentos.



Ainda segundo o seu entendimento, não adianta esperar passivamente pelo momento ideal para o fazer. Há que enfrentar a circunstância, como dizia Távora, e “...*não vale a pena ser moralista, temos que saber pegar nisso, para que esse mal possa ter um estatuto diferente e chegar ao estatuto de poesia, a poesia é o que fica, escrevi à um tempo...*”¹. É deste modo que ainda hoje muitos de nós, conseguidamente ou não, entendemos a profissão, sem romantismos exacerbados ou indiciadores de ocultas fragilidades pessoais, mas sempre procurando fazê-lo.

- Vários exemplos dos irmãos Aires Mateus

É exatamente assim, quanto a nós de forma poética, que os irmãos Aires Mateus², próximos de Gonçalo Byrne e do ideário da “Escola do Porto”, nos mostram em muitas das suas obras como se podem agilizar os interesses de um programa com a importância e valor dos sítios, a expressão e técnicas construtivas, sempre numa estreita observância do rigor da escala e domínio e da proporção. Apontamos como primeiro exemplo um dos seus mais paradigmáticos trabalhos, de pequena escala, mas que melhor exprime o sentir poético desta dupla de arquitetos.

O *Centro de interpretação da Lagoa das Furnas*, localiza-se numa das mais exuberantes paisagens da Ilha de São Miguel nos Açores. Este centro é basicamente composto por dois edifícios, o *Centro de Monitorização e Investigação das Furnas* e o edifício de *Residências Temporárias*. Ambos de aparência monolítica, construídos em pedra basáltica da região, evocam aspetos da paisagem e remetem para o imaginário coletivo da arquitetura local.

¹ Souto Moura, citado por BANDEIRA, Pedro; TAVARES, André (coord.), *op. cit.*, p.15.

² *Aires Mateus* – Gabinete fundado em 1988 por Manuel Aires Mateus (1963) e Francisco Aires Mateus (1964), ambos licenciados pela FAUTL (Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa), em 1986 e 1987 respetivamente. Estagiaram ambos no atelier do arquiteto Gonçalo Byrne. Manuel Aires Mateus foi professor na “Graduate School of Design, Harvard University, Estados Unidos entre 2002 e 2005, na Fakulteta za Arhitekturo, Univerza v Ljubljani, Ljubljana, Eslovenia, 2003/2004 e é professor na Accademia di Architettura, Mendrisio, Suíça, desde 2001, na Universidade Autónoma de Lisboa, desde 1998 e na Universidade Lusíada, Lisboa, desde 1997. Francisco Aires Mateus, foi Professor visitante na Oslo School of Architecture, Oslo em 2009, na Graduate School of Design, Harvard University, Estados Unidos em 2005 e é Professor na Accademia di Architettura, Mendrisio, Università della Svizzera Italiana, desde 2001 e na Universidade Autónoma de Lisboa desde 1998. É ainda Professor convidado para seminários em Portugal, e em diversos países da Europa, América latina, Estados Unidos e Japão. Os Aires Mateus participaram em inúmeras exposições nacionais e internacionais, como a *Voids - 12th International Architecture Exhibition – La Biennale di Venezia 2010*. Contam com diversas nomeações e prémios nacionais e internacionais dos quais destacamos: um dos cinco finalistas do *Mies van der Rohe Award 2013*; Primeiro lugar no *Prémio FAD de Arquitetura e Intervenções Efêmeras 2010*; Projeto selecionado no *Premio Mies van der Rohe Award 2009*; Menção honrosa no *Prémio FAD de Arquitetura e Interiorismo 2008*; *Premio Mies van der Rohe Award 2007*; *Prémio FAD de Arquitetura 2003*; Primeiro prémio na *II Bienal Ibero Americana de Arquitectura*; *Prémio FAD de Arquitetura e Interiorismo 2001*; Projeto selecionado no *Prémio Mies van der Rohe Award 2009* ou o *Premio Valmor 2002*.



Fig. 10.72 – Aires Mateus, à esquerda: *Centro de interpretação da Lagoa das Furnas*; ao centro: *Residências temporárias Lagoa das Furnas*, Açores, 2008/10.

GPS: 37°45.209' N | 25°20.439' W



Fig. 10.73 – Aires Mateus, *Centro de Interpretação da Lagoa das Furnas*, Lagoa das Furnas, Açores, 2008/10.

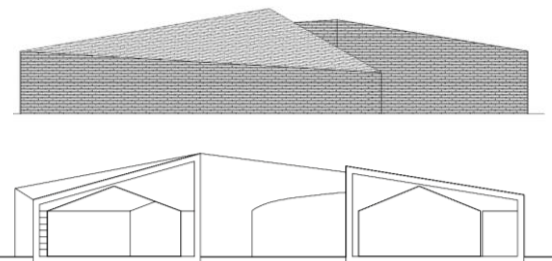
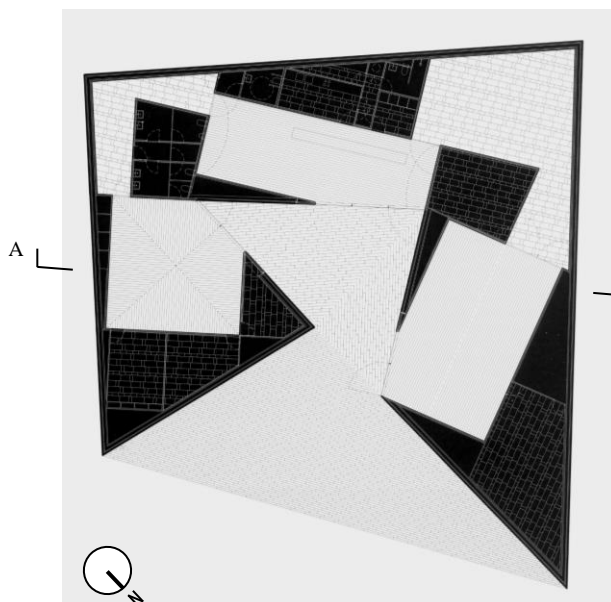
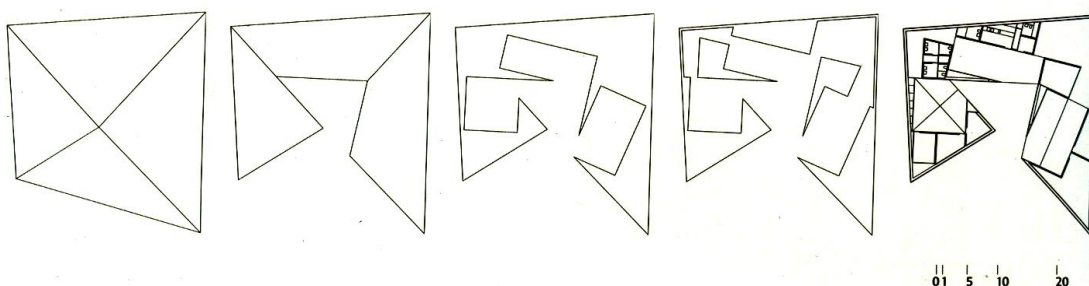


Fig. 10.74 – Aires Mateus, *Centro de Interpretação da Lagoa das Furnas*, Lagoa das Furnas, Açores, 2008/10. À esquerda: Planta; em cima: Alçado Sudeste e Corte AA. Desenhos sem escala.

Fig. 10.75 – Aires Mateus, *Centro de Interpretação da Lagoa das Furnas*, Lagoa das Furnas, Açores, 2008/10. Em baixo: Desenhos explicativos da decomposição volumétrica. Geometrização da planta do edifício, escala gráfica.



O *Centro de Interpretação da Lagoa das Furnas*, partindo de uma expressão tectónica local, revela uma construção introvertida. O contacto com o exterior realiza-se apenas pela abertura resultante da subtração volumétrica que origina o vazio central. Só desde esse pátio em basalto, podemos perceber o interior quente e acolhedor desta construção, integralmente revestida a madeira, numa clara dialética opostos.

As *Residências temporárias*, seguem rigorosamente os mesmos critérios estabelecidos para todo o conjunto. Trata-se de um volume compacto, de quatro águas e configuração quadrangular. É constituído por pequenos apartamentos autónomos mas comunicantes entre si. Estes apartamentos resultam de quatro espaços polivalentes em torno dos quais se distribuem as áreas de serviço, como cozinhas, casas de banho e outras pequenas dependências. O edifício conta apenas quatro vãos, um por cada espaço polivalente, que permitem o contacto com o exterior. Os vãos, simétricos dois a dois, colocam-se geometricamente sobre uma das diagonais do quadrado e uma das suas medianas.

Embora sendo já inúmeras as obras produzidas por estes arquitetos, e na impossibilidade de abordarmos outras mais, entendemos ainda assim importante referir dois outros exemplos também eles paradigmáticos. O primeiro é o das *Residências de Alcácer do Sal* (2010), um misto de hotel e hospital para pessoas idosas, propriedade da Santa Casa da Misericórdia de Alcácer do Sal. O segundo exemplo, situa-se no litoral alentejano, em Melides, uma *Casa na Fontinha* (2013).

As *Residências de Alcácer do Sal*, tratam de um edifício serpenteante, de grande desenvolvimento longitudinal, fundamentalmente constituído por cinco corpos em contínuo. Dois deles, os de maior dimensão, implantados ortogonalmente às curvas de nível, contrariam a topografia e criam a sensação de um muro que se eleva e penetra a pendente do terreno. Este era um dos objetivos da equipa projetista na medida em que o edifício foi pensado para ter uma cobertura percorrível, que se inicia precisamente no ponto de maior cota do terreno. Esta ideia, para além da interessante composição de cheios e vazios é uma das originalidades do projeto que harmoniosamente se insere na paisagem. De reduzida volumetria, apenas três pisos, os seus corpos adelgaçados desenvolvem uma composição volumétrica de grande expressão onde o quarto, como célula base, se separa dos restantes pelos vazios destinados aos terraços / varanda. Este efeito é inteligentemente aumentado pelo facto de não existirem janelas no tradicional plano de fachada. As aberturas fazem-se lateralmente para o pequeno terraço / varanda



Fig. 10.76 – Aires Mateus, *Residências temporárias*, Lagoa das Furnas, Açores, 2008/10.

GPS: 37°45.209' N | 25°20.439' W



Fig. 10.77 – Aires Mateus, *Residências temporárias*, Lagoa das Furnas, Açores, 2008/10.

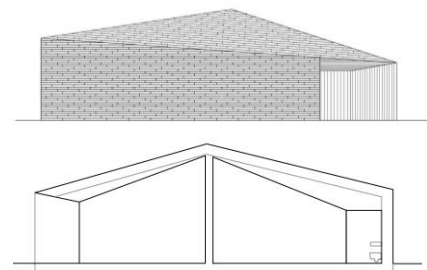
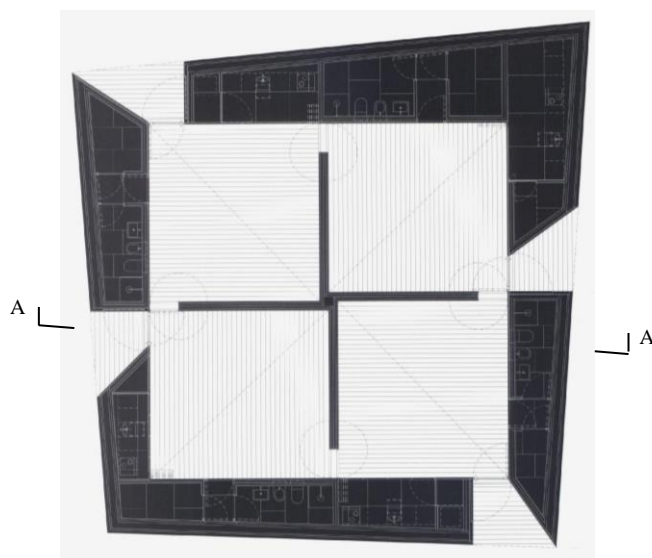


Fig. 10.78 – Aires Mateus, *Residências temporárias*, Lagoa das Furnas, Açores, 2008/10. À esquerda: Planta. Em cima: Alçado Noroeste. Corte AA. Desenhos sem escala.

Fig. 10.79 – Aires Mateus, *Residências temporárias*, Lagoa das Furnas, Açores, 2008 – 2010. Em baixo: Em baixo: Desenhos explicativos da decomposição volumétrica. Geometrização da planta do edifício, sem escala.

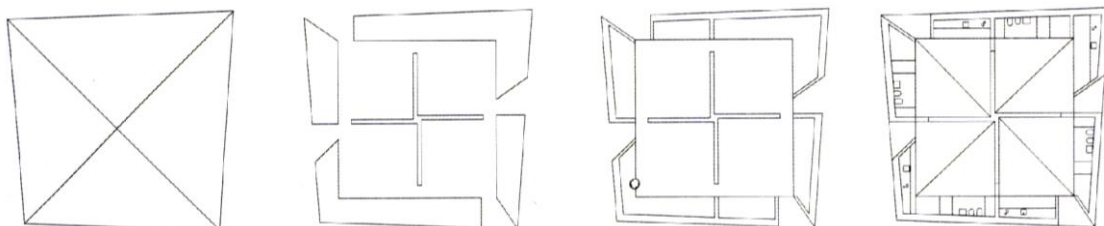




Fig. 10.80 – Aires Mateus, *Lar de Idosos da Santa Casa da Misericórdia de Alcácer do Sal*, Alcácer do Sal - Setúbal, 2006/10.

GPS: 38°22.276' N

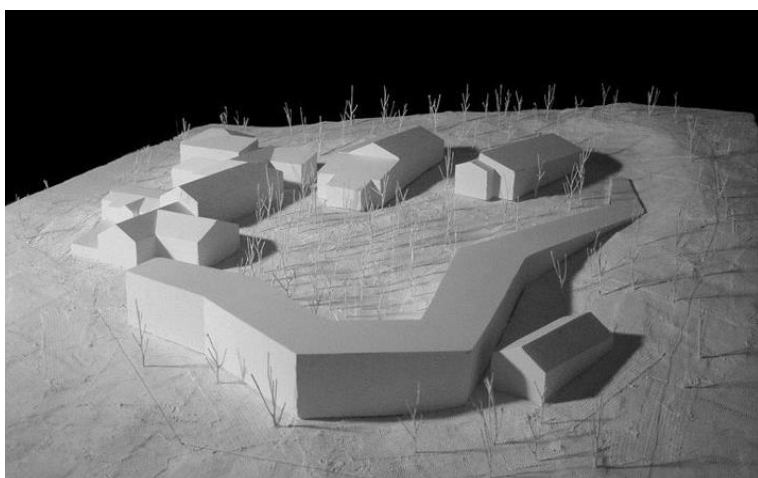


Fig. 10.81 – Aires Mateus, *Lar de Idosos da Santa Casa da Misericórdia de Alcácer do Sal*, Alcácer do Sal - Setúbal, 2006/10. Maqueta de volumes.

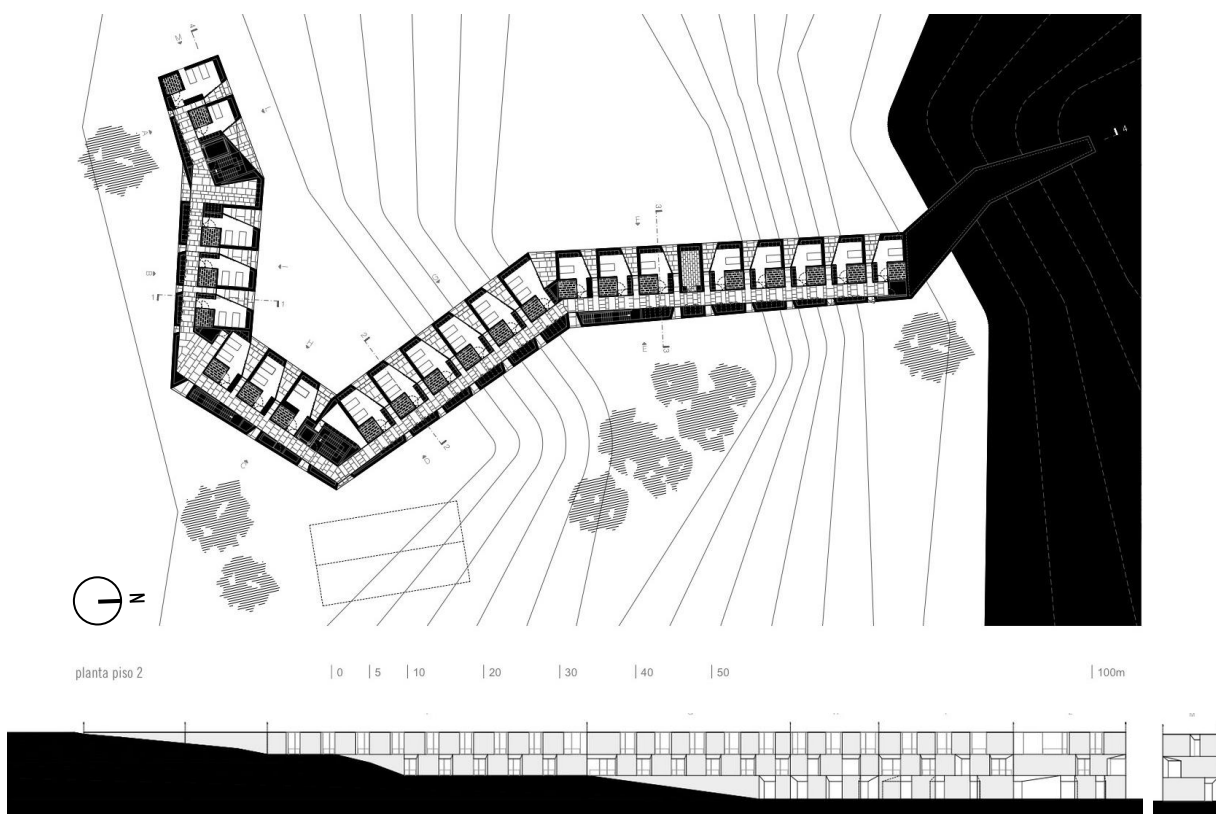


Fig. 10.82 – Aires Mateus, *Lar de Idosos da Santa Casa da Misericórdia de Alcácer do Sal*, Alcácer do Sal - Setúbal, 2006/10. Planta do Piso 2, escala gráfica; em baixo Alçado principal planificado, e Alçado Oeste, sem escala.

de frente para uma parede do volume adjacente conferindo a cada um dos quartos uma maior privacidade não evitando contudo uma forte relação com o exterior. Este edifício de reboco branco, se pela cor levanta a suspeita de uma evocação modernista, mais facilmente o sentimos na relação que estabelece com aquela que é uma das mais brancas cidades de Portugal, Alcácer do Sal.

A *Casa em Fontinha*, em Melides, fala-nos de uma casa de férias implantada sobre uma pequena colina, em parte modelada para receber a volumetria que se eleva acima da densa mata litoral. Falamos de uma casa-pátio que se abre ao azul do céu e à vista de mar. De geometria cruciforme, desenvolve volumes diferenciados que correspondem às principais dependências habitacionais. Muito embora os principais volumes, que configuram o pátio central, tenham a mesma cércea, à medida que rodamos em torno deles descobrimos sempre dinâmicas e surpreendentes leituras, também enfatizadas pela intencionalidade dada pela geometria das linhas de interseção dos volumes com o solo, que igualmente modelam o desenho dos alçados.

Como nota final resta apenas assinalar o gesto singular do efeito côncavo produzido sob a aresta do grande volume do quarto principal que abriga a discreta janela da sala do piso inferior. Com o seu ar mediterrânico até mourisco, porque não, com a altivez de quem domina a paisagem, nela serenamente se integra como tantas outras casas que igualmente se anunciam na paisagem alentejana. Este é sem dúvida um exemplo, no nosso entendimento, de uma poética manifestação arquitetónica, das mais recentes realizadas em Portugal.

Claro que o excessivo uso do termo poesia pode induzir uma certa sensação de romantização da disciplina, transformando-a em coisa menos própria e distante da realidade, alienada, pouco objetiva, até de uma certa virtualidade, o que não convém. Mas evitar o termo poesia pode também esconder outros medos e conduzir a narrativas ou retóricas de ensimesmadas tonalidades ou duvidoso pragmatismo, fundadas, quem sabe, no determinismo de um pseudoconhecimento protetor, que pretensamente o assiste. Habitualmente há também o medo da palavra poesia, porque esta remete, em certo sentido, para uma ideia romântica, platónica, como um género passado, pertença de outras eras. Mas lembremos Fernando Pessoa³, de quem Siza se diz leitor atento e

³ Fernando António Nogueira Pessoa (1888 – 1935), poeta, escritor, crítico literário, tradutor, editor, filósofo, criador de uma estética heteronímica que atravessa toda a sua obra, é descrito como uma das mais insígnias figuras literárias do séc. XX e um dos maiores poetas da língua portuguesa. Viveu parte da sua juventude em Durban, na África do Sul, onde escreveu as suas primeiras obras em língua inglesa, língua que lhe permitiu levar o pensamento e o sentir poético da alma lusa aos quatro cantos do mundo.



Fig. 10.83 – Aires Mateus + SIA Arquitectura, *Casa em Fontinha*, Melides, Grândola, 2013. GPS: 38°16'15.89"N | 8°40'39.74"W



Fig. 10.84 – Aires Mateus + SIA Arquitectura, *Casa em Fontinha*, Melides, Grândola, 2013.



Fig. 10.85 – Aires Mateus + SIA Arquitectura, *Casa em Fontinha*, Melides, Grândola, 2013.



Fig. 10.86 – Aires Mateus + SIA Arquitectura, *Casa em Fontinha*, Melides, Grândola, 2013.

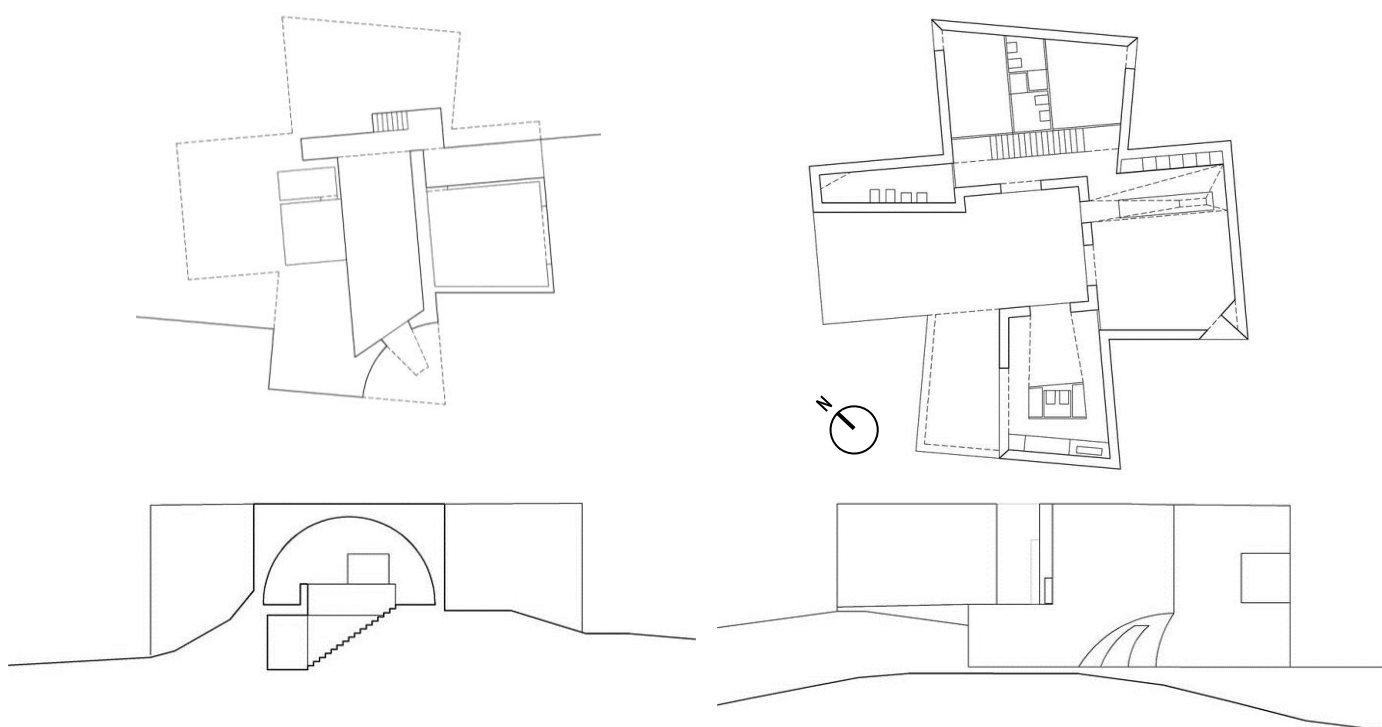


Fig. 10.87 – Aires Mateus + SIA Arquitectura, *Casa em Fontinha*, Melides, Grândola, 2013. Plantas do 1º e 2º nível. Corte AA. Alçado Sul. Desenhos sem escala.

admirador incondicional, também ele um escritor contemporâneo romântico e poeta, mas que não possui essa faceta carregada e até pejorativa com que por vezes olhamos o romantismo. Não há então porque temer essa quase ascética condição poética, que recorrentemente várias gerações de arquitetos desta “Escola”, deste pensamento, teimam em perseguir. Dizemos desta “Escola”, deste pensamento, não da instituição, mas do legado cultural que representa e de que Siza é o expoente maior. Essa marca é sobretudo nítida quando em alguns trabalhos parecem fundir-se as expressões arquitetónicas de Siza e Souto Moura.

- A Casa de Ovar, de Paula Santos.

É o que parece acontecer com o projeto da *Casa de Ovar*, de Paula Santos⁴ - que colaborou com Souto Moura entre 1985 e 1986 -, e que foi uma das 28 obras selecionadas para o *Prémio FAD* 2013, ganho em execução pelo seu colega Pedro Domingos e pela dupla de arquitetos espanhóis Toni Gironès Saderra e Dani Rebugent. Notamo-lo ainda na clareza e equilíbrio da planta desta casa, de geometria regular e longilínea, tão presente em inúmeros projetos das duas primeiras décadas da obra de Souto Moura, como por exemplo o *Mercado de Braga* (1980 – 1984), a *Casa de Nevolgilde II* (1983 – 1986), a *Casa de Baião* (1990 – 1993), *Casa em Moledo do Minho* (1991 – 1998), entre outras. Nesta casa de Ovar, sentimos referências a Siza quando Paula Santos opta por uma linguagem volumétrica de massas, num jogo de cheios e vazios, onde as paredes se afirmam pela noção de espessura e no modo como sobre elas rasga as aberturas. Se neste exemplo porventura não podemos ainda falar

⁴ Paula Santos (1962), arquiteto licenciado pela FAUP (Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto) em 1986. Atualmente doutorando no Colégio das Artes da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Colaborou nos escritórios dos Arquitectos Carlos Guimarães e Eduardo Souto Moura entre 1985 e 1986. Atualmente é responsável pelo seu próprio gabinete Paula Santos – Arquitetura, Lda. Foi Assessora na Câmara Municipal de Santa Maria da Feira e na Câmara Municipal de Matosinhos entre 1990 e 2001. Foi Docente Universidade Lusíada do Porto entre 1997 e 2006 e Professora Convidada no Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra entre 2008 e 2013. Foi Vogal do Conselho Diretivo Nacional da Ordem dos Arquitectos para o Pelouro da Profissão entre 2008 e 2010 e Vogal do Conselho Diretivo Regional do Norte da Ordem dos Arquitectos para o Pelouro Apoio à Prática Profissional entre 2010 e 2013. Os seus trabalhos figuraram em diversas exposições nomeadamente Exposição e Conferência de Arquitetura no âmbito da iniciativa *ARQ OUT*, com apresentação da obra Edifício Multifamiliar em Azurara, Vila do Conde. Esteve presente em diversas conferências nomeadamente a Conferência *Estudo da Habitação e do Equipamento* inserido na semana da Arquitetura do IST-Nuclear, promovido pelo Instituto Superior Técnico. Os seus trabalhos estão presentes em diversas publicações, nomeadamente o *Jornal dos Arquitectos*, a revista *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* (Collegi d'Arquitectes de Catalunya), a revista *a+t* entre outras. Conta com diversas nomeações como quando foi finalista do *Prémio SECIL* em 2002 e 2012 e finalista para a II Edição do *Prémio ENOR* em 2005 ou a seleção para o *Prémio FAD* em 2013.



Fig. 10.88 – SANTOS, Paula, *Habitação Unifamiliar em Ovar*, Ovar, 2008/11. À esquerda vista de sul, em cima vista de poente. Selecionado para o Prémio FAD de Arquitectura 2013. GPS: 40°51'41.86"N I 8°37'51.26"W

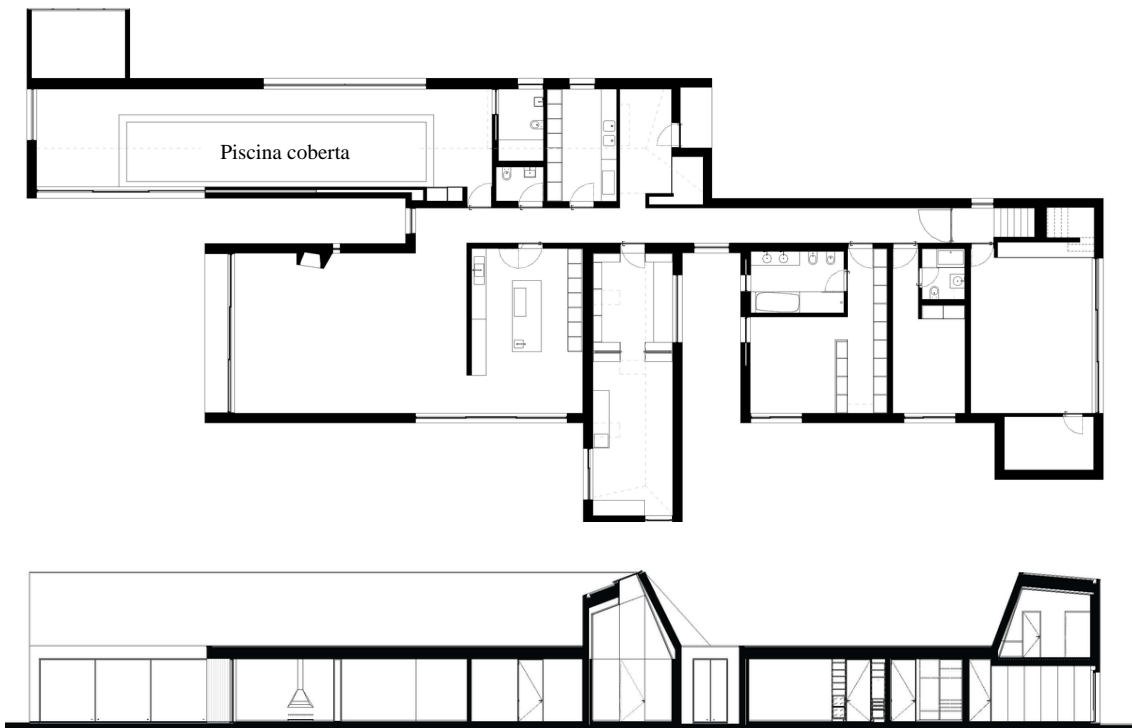


Fig. 10.89 – SANTOS, Paula, *Habitação Unifamiliar em Ovar*, Ovar, 2008/11. Planta do Rés do chão e Corte longitudinal. Sem escala.



Fig. 10.90 – SANTOS, Paula, *Habitação Unifamiliar em Ovar*, Ovar, 2008 – 2011. Alpendre com vista da piscina interior em fundo. Note-se a subtil referência ao Jardim Interno do Pavilhão Bienal de Veneza de Carlo Scarpa. Este foi um dos arquitetos particularmente divulgados por Fernando Távora na ESBAP (Escola Superior de Belas Artes do Porto).

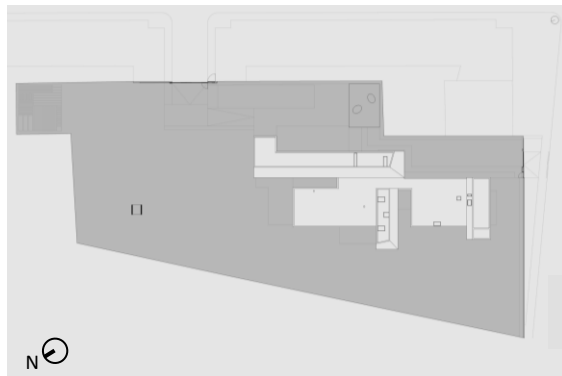


Fig. 10.91 – SANTOS, Paula, *Habitação Unifamiliar em Ovar*, Ovar, 2008/11. Planta de Cobertura. Sem escala.

de poesia, seguramente podemos lê-lo como uma prosa bem construída.

A propósito de prosa e poesia lembremos algumas palavras de Mies Van Der Rohe, numa das suas conversas com estudantes, e o que elas encerram quanto à sua noção disciplinar: - *“Eu não estou trabalhando em arquitetura, eu estou trabalhando a arquitetura como linguagem. Acho que é necessário ter uma gramática para ter uma linguagem, [...] É uma disciplina que pode ser utilizada para propósitos normais, e então se estaria falando de prosa; se a sua utilização é boa, se estaria falando de uma prosa maravilhosa; e se alguém é realmente bom no uso dessa disciplina, pode chegar a ser um poeta[...]. Um poeta não produz uma linguagem diferente para cada poema. Utiliza a própria linguagem, inclusive utiliza as mesmas palavras. Na música ocorre o mesmo e quase sempre com os mesmos instrumentos. Eu acredito que na arquitetura acontece o mesmo.”*⁵ Então segundo o entendimento de Mies, quanto melhor dominada uma sintaxe, quanto melhor usada uma gramática, melhor será o resultado de uma prosa, e se o fizermos com perfeição, então com um pouco mais..., talvez cheguemos a um texto poético.

Parecem ser essas as noções, as intenções, que sentimos latentes na obra produzida por sucessivas gerações de arquitetos, que desde os anos oitenta, no quadro da nossa contemporaneidade o vêm perseguindo.

Para Siza poesia entendida em sentido etimológico, quando interpelado pela revista *A Razão* em 1990 exatamente sobre o que representava a poesia para si e sobre alguns dos seus poemas publicados, Siza responde que para si a poesia, aquela que vulgarmente se escreve, *“...é uma atividade que pode, intimamente, ser muito importante, mas que é marginal [...] escrever poesia, a sério, exige uma sabedoria, uma aprendizagem, uma concentração total. Um poema é um relógio. Quem não tem a técnica e as mãos e as não treina devidamente e intensamente não pode pretender publicar...”*⁶.

Segundo o seu entendimento, como metaforicamente o faz entender, a poesia feita a sério é como um relógio, pelo que representa em termos de sabedoria, delicadeza, rigor e precisão, e também sentido artístico. Analogamente, pensando na sua arquitetura, fazê-la com letra grande, faze-la de forma poética, implica exatamente idênticos pressupostos. Ao dizer-lo estaria Siza a pensar em Charles Edouard Jeanneret,

⁵ PUENTE, Moisés (ed.), *Conversas com Mies Van Der Rohe*, Editorial Gustavo Gili, (Edição em Portugues), 2006, pp. 56 - 57.

⁶ Revista, *A Razão*, Ano I, nº8, Maio 1990, p.37

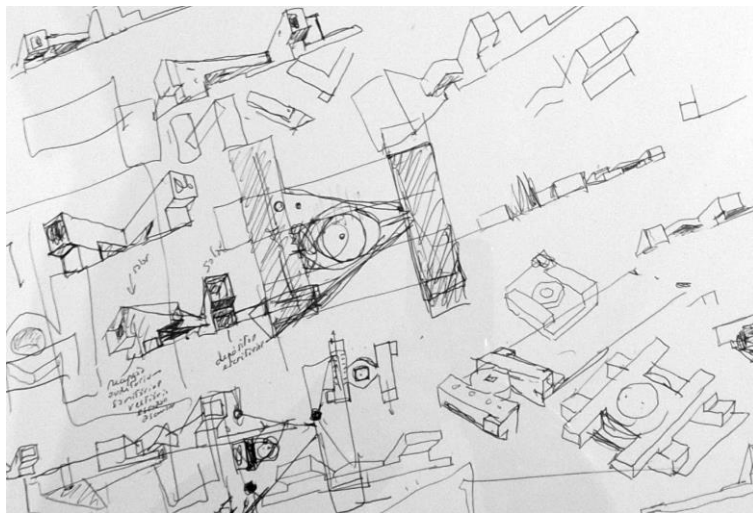


Fig. 10.92 – SIZA, Álvaro, *Biblioteca Municipal em Viana do Castelo*, Viana do Castelo, 2001/07. Esquissos do autor do projeto. Estudos preliminares. Exposição “Porto Poetic”, Biblioteca Almeida Garrett, Porto, Março/Abril de 2014. Atenda-se nas referências a Erik Gunnar Asplund e à *Biblioteca Pública de Estocolmo* (1918/28), indício cultural de uma pesquisa fundada na história da arquitetura do século XX.

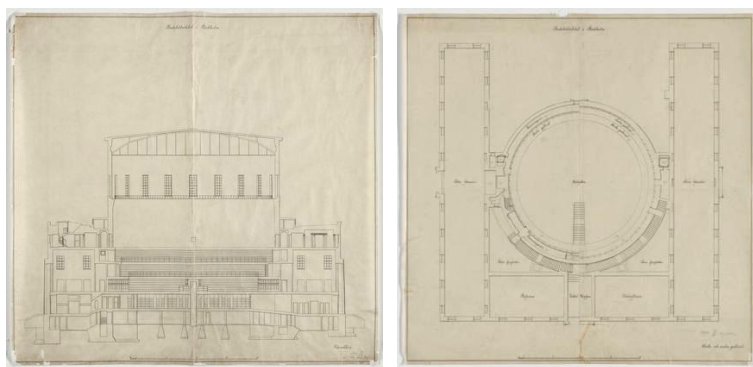


Fig. 10.93 – ASPLUND, Gunnar, *Biblioteca Pública de Estocolmo*, Suécia, 1918/28. Desenhos da coleção MoMA (Museum of Modern Art), Nova Iorque.

desenhador e gravador de relógios, que em Chaux-de-Fonds dizia detestar a arquitetura – mais tarde responsável pelo conceito de máquina de habitar - e que na vida a pintura era tudo o que mais o atraía? Por ironia, sem querermos jogar com as palavras, parece que no tempo mais uma vez pensamentos e acontecimentos se cruzam, se tocam ou sobrepõem.

Voltando às palavras de Mies e a essa vontade latente de uma construção poética, suscitada pelas gerações mais novas, verifica-se que de igual modo existe também a consciência de que não há só uma mas várias linguagens, não uma mas várias sensibilidades, e que é no “rigor gramatical” que reside a oportunidade de novas experiências, novas sintaxes.

Em larga medida estas gerações parecem também deixarem-se seguir por uma intuição, que através do desenho sempre parece encontrar nos sítios, na história, e nas técnicas mais ancestrais, os argumentos que validam as suas próprias formulações. Esta é uma identidade que perpassa cada obra, e que se percebe pela procura de uma expressão poética mínima.

Sentimo-lo ainda assim como um processo consciente e intencional, fundado numa estratégia metodológica, uma espécie de “herança genética”, um património

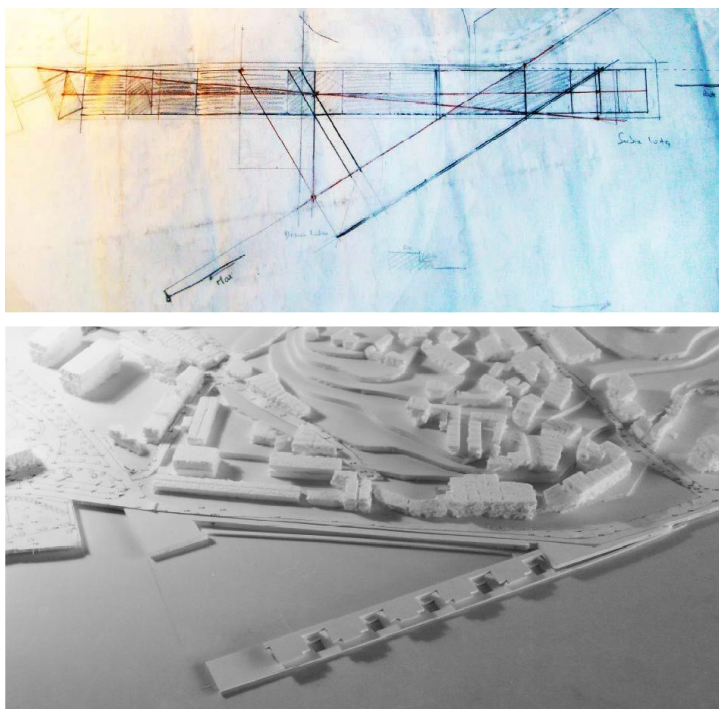


Fig. 10.94 – Exercício da aluna Maria Serrano, V ano do Mestrado Integrado de Arquitetura da ESAP (Escola Superior Artística do Porto). *Portas da Cidade*, Foz do Douro, Porto, ano académico 2012/2013. Atenda-se no modo operativo como são usados o desenho e a maquete, como instrumentos de suporte do processo criativo, da análise e exploração do projeto, enquanto processo metodológico. Atenda-se ainda na espontaneidade da expressão gráfica do desenho, enquanto instrumento analógico, de conceção, e investigação geométrica e na operacionalidade da maquete de estudo enquanto instrumento de verificação tridimensional da relação direta do objeto com a morfologia e topografia do lugar.

cultural, que algumas escolas de arquitetura têm ajudado a construir e a amplificar, e que um significativo número de estudantes, depois arquitetos, ainda hoje acautela e teima em não alienar.

Herança de consentidos desvios, é certo, sobretudo nos mais jovens, como é legítimo e natural, mas em múltiplos aspetos convergente, deixando aflorar incógnitas identidades. Por isso, esta forma de pensar, ver e fazer arquitetura, cada vez mais dissipada, mais transversal e policêntrica, é quase sempre referenciável. Daí a desejada e manifesta procura de síntese, onde a complexidade de uma “prosa” bem construída por vezes liberta a ansia do ser poético.

Poesis?!... Por vezes consegue-se, outras vezes não, e a dúvida, a incerteza, se não mesmo a angústia permanecem. Na tentativa de as ultrapassar, o desenho, como instrumento primordial de ação, ganha redobrada importância. A propósito recorde-se Alvar Aalto, que sempre que sentia um bloqueio ao projetar, dizia descontrair-se a desenhar outras coisas e daí por vezes resultavam novas ideias. Assim, de forma transversal, sente-se ainda nos arquitetos mais jovens essa aderência ao desenho, como recurso estratégico, suporte de uma capacidade tática e emocional, “*de onde parte toda a luz: a intenção*”⁷. Percebemo-lo no modo como lidam com um programa, na forma como se relacionam com os lugares, na metodologia do projeto, e como à semelhança

⁷ Le Corbusier, *Conversa com os estudantes das escolas de arquitectura*, Edições Cotovia Lda, Abril de 2003, p.72.



Fig. 10.95 – Esquismo das Termas de Vals (1996), arquiteto Peter Zumthor. Expressão e emoção.

Fig. 10.96 – Exercício do aluno Nuno Bessa, 5º ano de Arquitetura, MIA (Mestrado Integrado de Arquitetura) da ESAP (Escola Superior Artística do Porto). Projeto de Reabilitação do Mercado do Bolhão, Porto, ano académico 2012/13. Atenda-se na importância e expressividade do desenho como recurso estratégico e emocional, suporte de uma capacidade tática na abordagem do projeto.

dos seus mestres, em idênticas fontes, buscam referências e modelos arquitetónicos, por estes também explorados.

*“O autor constrói movido pela emoção e movido pela necessidade [...], a emoção não compreende prioridades ou hierarquias. Quanto à necessidade, essa pode ser larga, universal; ou pode nascer da capacidade de resistência, do desejo, de (sobre)viver – o mais universal dos desejos. A arquitectura que não corrói, nasce da capacidade de emoção. E essa, sem dúvida, é uma necessidade universal.”*⁸

Se a arquitetura que não corrói, tem sido como um desígnio para as gerações mais velhas, não o será menos para as mais novas, que igualmente parecem interessadas nessa pesquisa ou legado. Se nesta pequena dissertação, Siza atende e valoriza a componente emocional, importante para o projeto, os mais jovens parecem atentamente ouvi-lo quando verbalizam frases como: - “A emoção segue a função”. A cada novo projeto se percebe a necessidade de explorar uma nova oportunidade de experimentação, como uma porta aberta ao desenho e ao projeto, mais do que a procura imediata de uma resposta fria e pragmática. Falamos de processos normalmente densos, de respostas táteis e cautelosamente lentas, como Siza aconselha. Não de soluções demasiado rápidas, para satisfação do mercado, perigosamente precoces, ou eventualmente contaminadas por modelos mal assimilados. Falamos de processos taticamente lentos, mas não atávicos, pois como dizia José Saramago, prémio nobel da

⁸ SIZA, Álvaro, texto introdutório in Catálogo Fernando Távora, “A propósito da arquitectura de Fernando Távora”, ed. Blau, Lisboa, 1993, p.69.

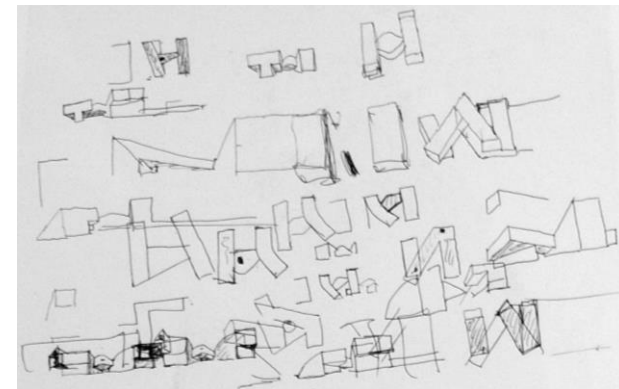
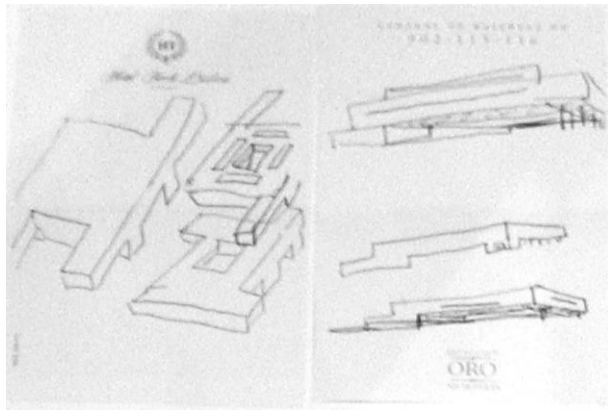


Fig. 10.97 – SIZA, Álvaro, *Biblioteca Municipal em Viana do Castelo*, Viana do Castelo, 2001/07. Esquissos do autor do projeto. Estudos preliminares. Exposição “Porto Poetic”, Biblioteca Almeida Garrett, Porto, Março/Abril de 2014.

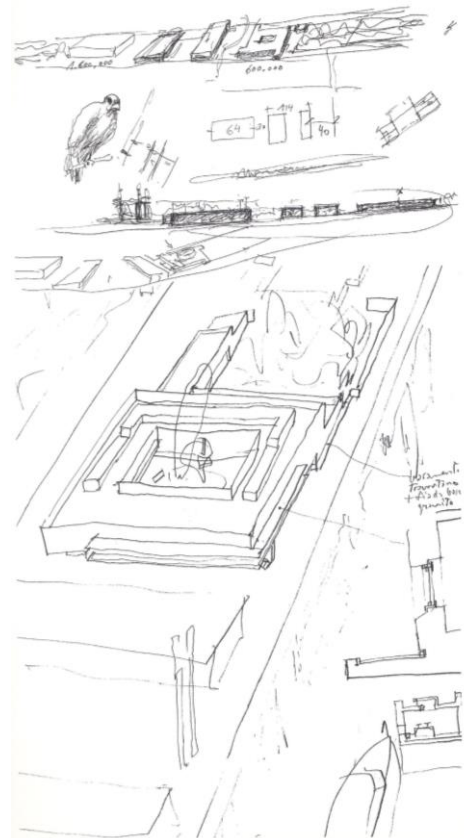


Fig. 10.98 – SIZA, Álvaro, *Biblioteca Municipal em Viana do Castelo*, Viana do Castelo, 2001/07. Esquissos do autor do projeto.

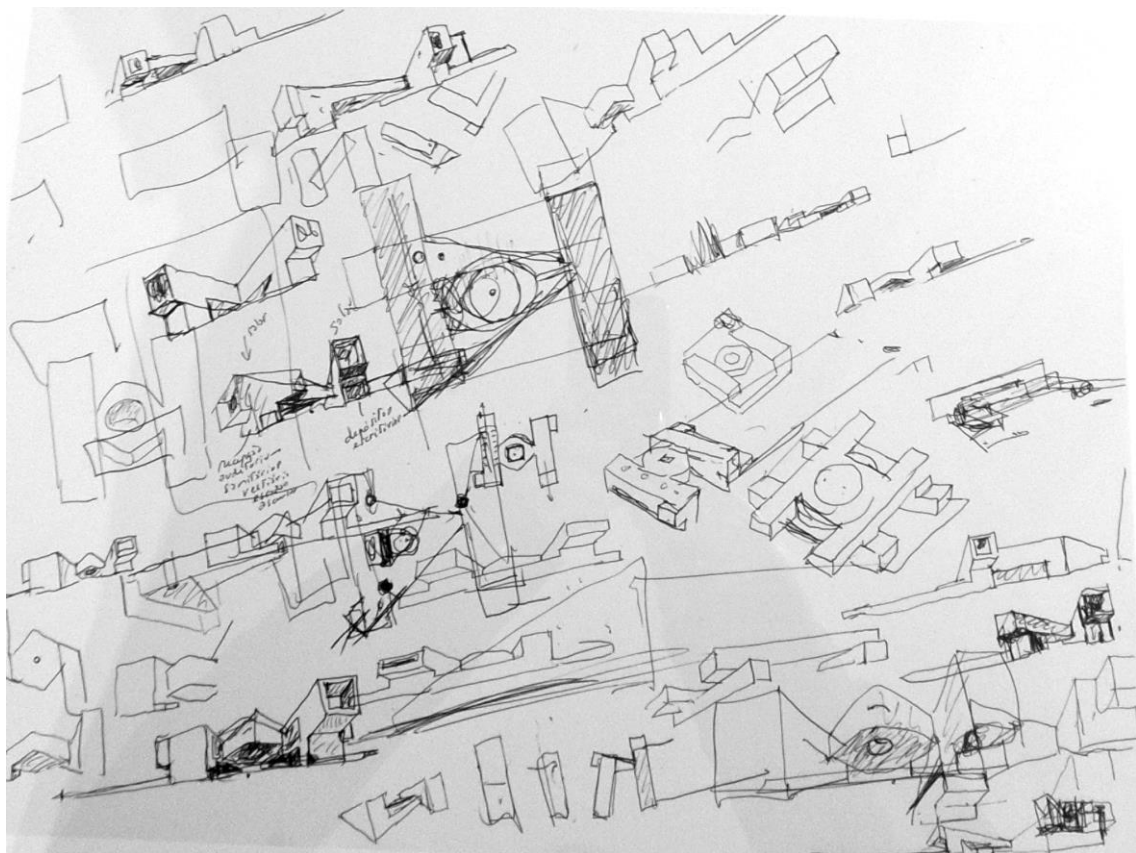


Fig. 10.99 – SIZA, Álvaro, *Biblioteca Municipal em Viana do Castelo*, Viana do Castelo, 2001/07. Esquissos do autor do projeto. Estudos preliminares. Exposição “Porto Poetic”, Biblioteca Almeida Garrett, Porto, Março/Abril de 2014. Atenda-se na densidade, quase saturação, do processo desenhado, e como este influência de forma mimética o processo de outros arquitetos.

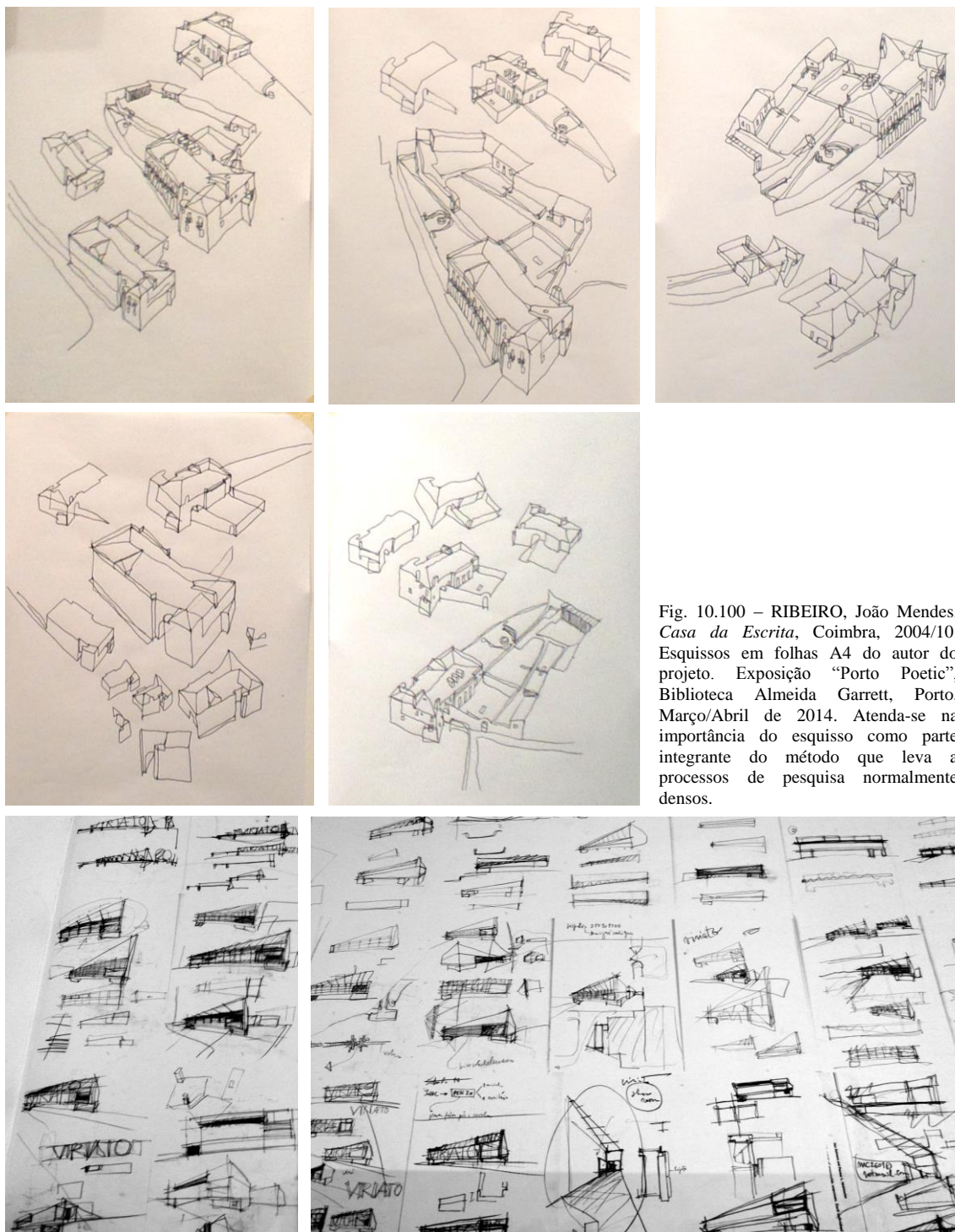


Fig. 10.100 – RIBEIRO, João Mendes, *Casa da Escrita*, Coimbra, 2004/10. Esquissos em folhas A4 do autor do projeto. Exposição “Porto Poetic”, Biblioteca Almeida Garrett, Porto, Março/Abril de 2014. Atenda-se na importância do esboço como parte integrante do método que leva a processos de pesquisa normalmente densos.

Fig. 10.101 – BRANDÃO, Nuno, *Edifício Viriato I*, Paredes, 2005/07. Esquissos em folhas A4 do autor do projeto. Exposição “Porto Poetic”, Biblioteca Almeida Garrett, Porto, Março/Abril de 2014. Atenda-se na expressão “caligráfica” dos esboços, normalmente desenhados a caneta, e na forma quase obsessiva como através do desenho o autor condensa a ideia.

literatura, num dos seus conhecidos aforismos; - “*Não tenhamos pressa, mas não percamos tempo*”. E este processo de maturação, é também parte do próprio método. Notamo-lo na angústia dos esboços que enchem folhas de inquietação. Notamo-lo na irrequieta procura, mesmo que precoce, do estudante que de igual modo o exercita e o apreende.

Esta metodologia, estas noções, parecem estar então ainda muito presentes em todo o processo criativo dos arquitetos portugueses mais jovens. É uma metodologia que aos poucos se entranha com a aprendizagem e se desenvolve pela vida fora. Mas essa estratégia, essa prudência que o mestre aconselha, não garante em absoluto total imunidade, e por vezes na espuma da discussão teórica e dos modelos, que a globalização graciosamente disponibiliza, surgem a tentação e o desvio. Julgamos ainda assim perceber como resistem, e o quão reflexivos são os trabalhos dessas gerações mais novas, sempre procurando ver onde outros apenas olham.

Portanto, essa exploração poética mínima transforma-se numa natural capacidade de responder a um programa, sempre com a determinação de experimentar e encontrar alternativas a um sistema nem sempre sensível.

10.7. A Importância da História e a Tradicional Relação com o Sítio

- Ampla descrição e análise de obras portuguesas contemporâneas

A tradicional relação com o sítio, ainda se mantém e ainda se procura, se bem que alguns dos melhores argumentos presentes na paisagem por vezes escasseiem ou noutros casos não existam. Mas isso não bloqueia o processo. Por vezes há outros elementos no contexto que se podem transformar em motivo. Então quando esses motivos ou argumentos são pouco relevantes, ou não servem, reinventam-se outros, e como dizia Fernando Távora há que ser corajoso e não evitar o confronto quando a *circunstancia* não ajuda. Nesse caso é que “*combate-la sem recear melhora-la, recear transforma-la.*”⁹ Essa foi a atitude que Siza teve na Igreja do Marco de Canavezes ao deparar-se com um local muito difícil, ou Souto Moura na casa de Baião, onde recorrendo a um processo de integração mais contextual, colhe da envolvente os sinais necessários à intervenção. Nesta obra, contra a expectativa do cliente, Souto Moura não reutiliza a construção pré-existente, que preserva como memória e transforma num jardim interior, dando à ruína um novo caráter, retirando dela e do muro de suporte de terras adjacente, que a prolonga, os argumentos com que sustenta o conceito e autonomiza a nova intervenção.

Também na casa de Cerveira, sem mimetismos, integra a construção no conjunto dos socacos, que resultam da manipulação da própria topografia, pondo em harmonioso confronto, materiais como a pedra dos muros de suporte e a cobertura de betão,

⁹ TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, FAUP Publicações, 6ª Edição, Porto 2006, p.55.



Fig. 10.102 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Baião*, Baião, 1990/93. A casa, concebida como uma caixa de betão e vidro, foi implantada ao lado da construção primitiva, tendo sido para o efeito desmontado parcialmente o muro de suporte existente, e encaixado a casa no terreno numa lógica de casa em negativo.



Fig. 10.103 – MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Baião*, Baião, 1990/93. Construção primitiva transformada em jardim interior.



Fig. 10.104 – Sami Arquitectos, *Casa E/C*, Ilha do Pico, Açores, 2005/14. Relação entre a ruína e a nova construção.



Fig. 10.105 – Sami Arquitectos, *Casa E/C*, Ilha do Pico, Açores, 2005/14. Uma das dezanove obras portuguesas candidatas ao *Prémio Mies Van Der Rohe 2015*.

deixando à “imaterialidade” do vidro a leveza e transparência que tudo separa e une. A tradicional noção de que a arquitetura tem a ver com o desenho interior “onde mora o espaço”, levando para dentro a coerência do objeto arquitetónico verifica-se agora, com as novas gerações, a necessidade de o continuar também para o exterior, num claro apelo ao jogo de profundidades, dado pelos diferentes planos e sucessão de espaços, bem como pela intermitência de cheios e vazios, numa provocada interação interior, exterior, e na procura de uma relação dialogante e ajustada à paisagem, à cidade e ao sítio, como podemos igualmente observar noutros exemplos que passamos a apresentar.

- O exemplo da *casa E/C* dos Sami Arquitectos.

Na *casa E/C* dos Sami Arquitectos, na ilha do Pico, Açores, podemos facilmente verificar como esta noção, da importância da relação da arquitetura com a história e os sítios, é determinante enquanto tema central do projeto. Uma noção que procura nos lugares os indícios para uma mais correta ancoragem da construção, coerente e referenciadora de valores morfológicos, geográficos e humanos, dando corpo à noção de espaço, que indubitavelmente remete para o preceituado de Távora, claramente expresso no seu livro *Da Organização do Espaço*, de 1962, e como se percebe perpassa várias

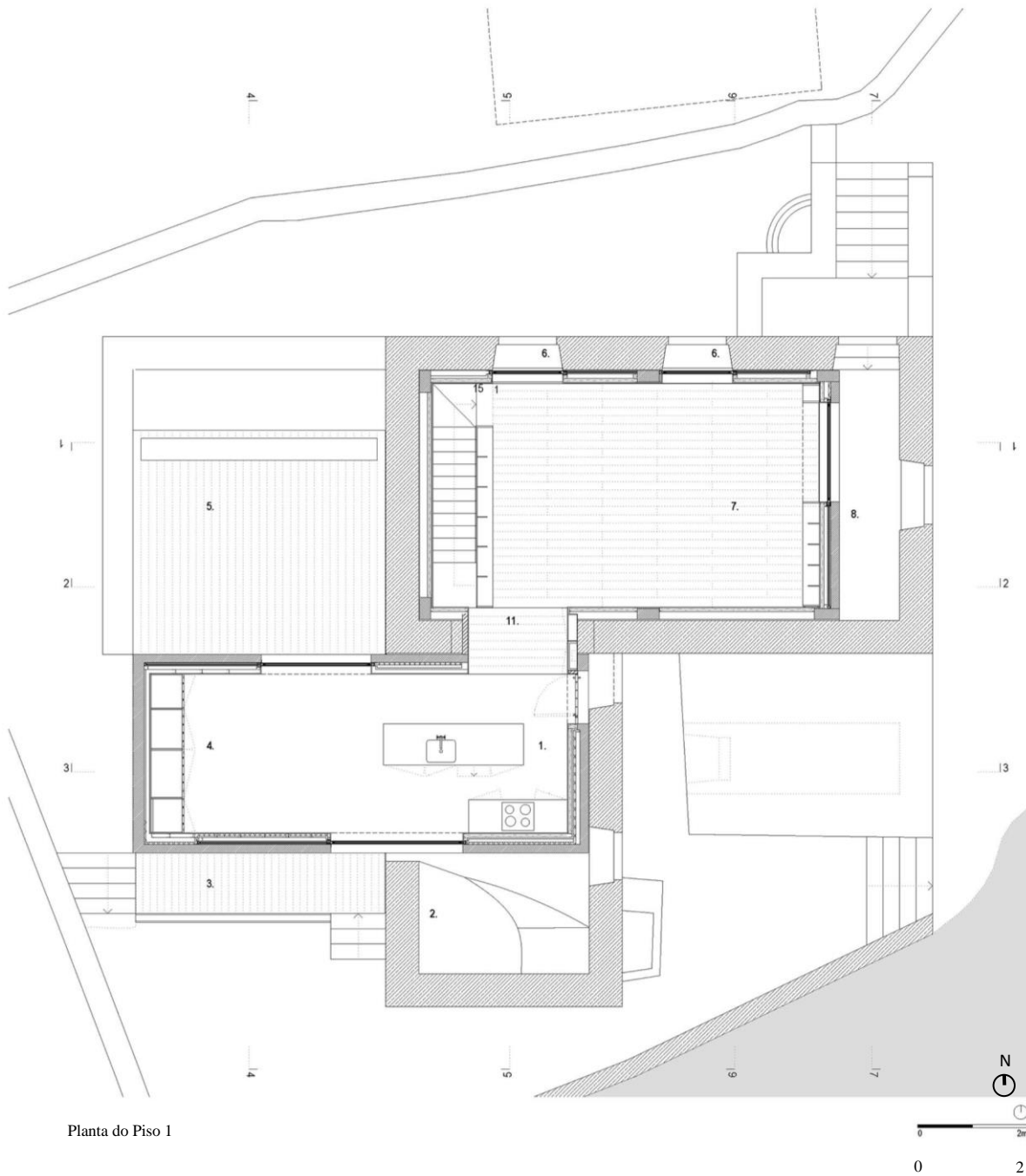
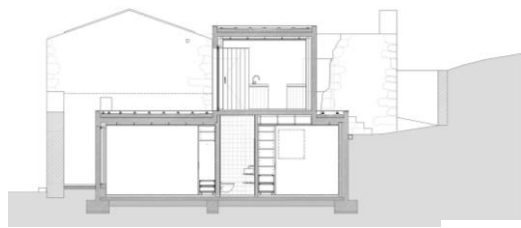
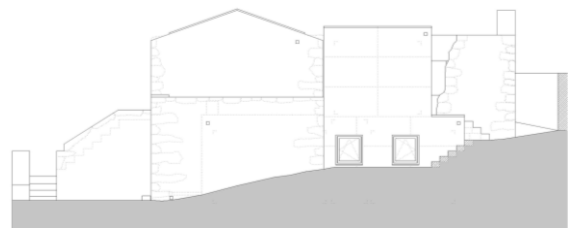


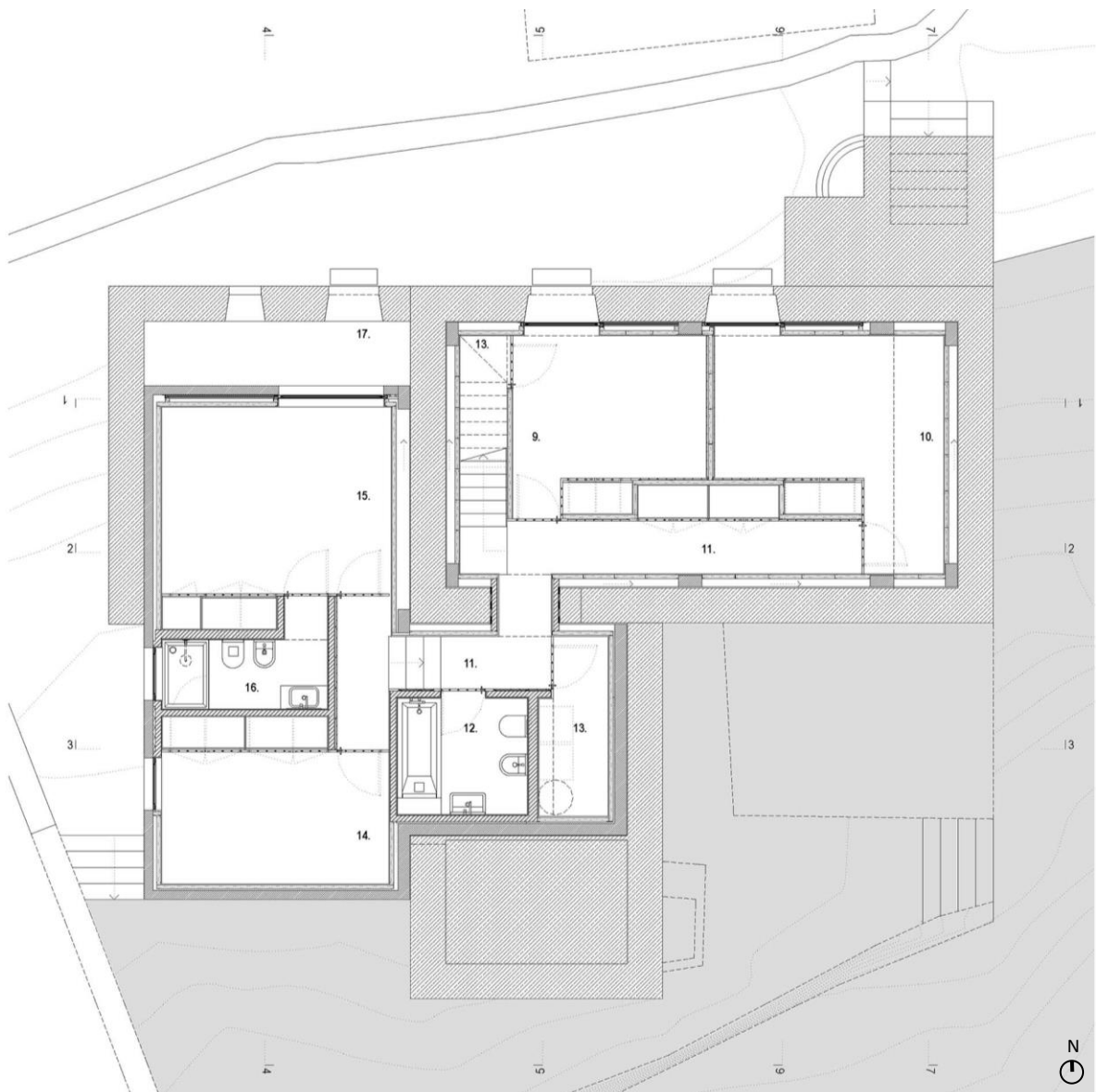
Fig. 10.106 – Sami Arquitectos, *Casa E/C*, Ilha do Pico, Açores, 2005/14. Planta do Piso 1, Corte 5 e Alçado Sul. Escala gráfica.



Corte 4



Alçado Poente.



Planta do Piso 0

1. Kitchen / Cozinha 2. Blast furnace / Forno alto 3. Terrace 1 / Terraço 1 4. Dining room / Sala de Jantar 5. Terrace 2 / Terraço 2 6. Balcony / Varanda 7. Living room / Sala de Estar
8. Terrace 3 / Terraço 3 9. Corridor / Circulação 10. Bedroom 1 / Quarto 1 11. Bedroom 2 / Quarto 2 12. Bathroom / Casa de Banho 13. Storage / Arrumos 14. Bedroom 3 / Quarto 3
15. Suite 16. Bathroom-suite / Casa de Banho-suite 17. Terrace 4 / Terraço 4

Fig. 10.107 – Sami Arquitectos, *Casa E/C*, Ilha do Pico, Açores, 2005/14. Planta do Piso 0, Corte 4 e Alçado Poente. Escala gráfica. Além da clareza da planta, atenda-se ainda na harmoniosa relação entre o existente e o novo que se percebe dos desenhos apresentados. Este é outro exemplo de como as gerações mais novas mantêm atual a noção da importância da relação com os sítios, as pré-existências e a história, evitando ruturas, propondo a fusão de tempos e técnicas diferentes, numa espécie de conciliação entre passado e presente como noção de continuidade.

gerações. Como Távora escreveu: - *“Esta noção, tantas vezes esquecida, de que o espaço que separa e liga as formas é também forma, é noção fundamental, pois é ela que nos permite ganhar consciência plena de que não há formas isoladas e de que uma relação existe sempre, quer entre as formas*

*que vemos ocuparem o espaço, quer entre elas e o espaço que, embora não vejamos, sabemos constituir forma – negativo, o molde das formas aparentes.”*¹⁰ Do seu pensamento sublinhamos também a importância que dá à história e à ligeireza com que por vezes se eliminam *“valores legados pelo passado, e isto quer pela sua pura e simples destruição, pela não consideração das qualidades dos sítios, em resumo, pela ignorância de todo o sistema de relações que deve existir entre a arquitectura e a circunstancia que a envolve e pela cobardia de, quando tal circunstancia tem aspeto negativo, recluir combatê-la, recluir melhorá-la, recluir transformá-la.”*¹¹

A este repto, responderam os *Sami-Arquitectos* com uma abordagem inclusiva, de feição arqueológica, acautelando a presença da ruína, segundo um conceito de continuidade, sobrepondo e conciliando tempos diversos, evitando dispensáveis ruturas numa atitude aparentemente dogmática, mas livre, porque consciente, sensível e crítica, capitalizando os melhores argumentos como maior valia da intervenção.

- Outras relações com os sítios: Camilo Rebelo, Paulo David e Carvalho Araújo.

Sem receios ou cobardias, como vimos nos capítulos anteriores, Siza e Souto Moura, em diferentes situações ensinaram-nos como enfrentar a adversidade da circunstância, como podemos constatar pelo exemplo anterior dos *Sami Arquitectos*. De igual modo o podemos verificar em algumas obras de Camilo Rebelo¹² (1972) como as casas *Ktima* e *Treehouse*, na ilha de Antiparos na Grécia (2008 –2013), de Paulo David¹³ (1958)

¹⁰ *Ibidem*, p.12.

¹¹ *Ibidem*, p.55.

¹² Camilo Rebelo (1972), arquiteto licenciado pela FAUP (Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto) em 1996. Colaborou com o arquiteto Souto Moura entre 1994 e 1998 e com Herzog & Meuron, em Basileia entre 1988 e 1999. Inicia a sua atividade como arquiteto independente a partir de 2000. É professor assistente na FAUP entre 1999 e 2013. Foi professor visitante na FLUP (Faculdade de Letras da Universidade do Porto), na EPFL (École Polytechnique Fédérale de Lausanne) em Lausanne, na ETSA-U, Navarra, Accademia di Mendrisio e Politecnico di Milano. Conta com diversas nomeações e prémios nacionais e internacionais, nomeadamente o primeiro premio no concurso para o Museu Còa em 2004, Prémio UIA com o Museu Còa em 2013.

¹³ Paulo David (1959), arquiteto licenciado pela FAUTL (Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa) em 1989. Colaborou com Gonçalo Byrne e João Luís Carrilho da Graça em Lisboa, regressando em 1996 ao Funchal, prestando consultadoria na Câmara Municipal do Funchal, no âmbito dos Projetos para o Centro Histórico. Em 2003 funda o gabinete *Paulo David Arquitectos*, no Funchal. Foi Assessor Internacional para a Revista A* Arquitectura, Colégio dos Arquitectos de Madrid, COAM, 2009-2012 e Júri convidado do Prémio FAD / Barcelona, 2009. Foi Professor convidado do curso de Arte



Fig. 10.108 – REBELO, Camilo; MARTINS, Susana, *Casa Ktima*, Ilha de Antiparos, Grécia, 2008/14.



Fig. 10.109 – REBELO, Camilo; MARTINS, Susana, *Treehouse*, Pigadakia, Ilha de Antiparos, Grécia, 2008/14.

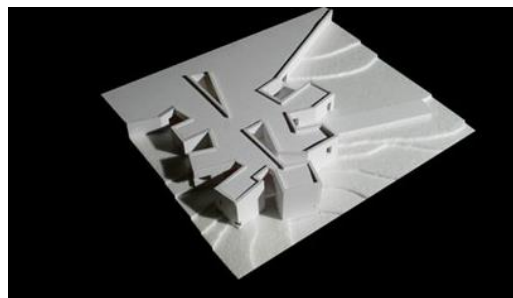


Fig. 10.110 – REBELO, Camilo; MARTINS, Susana, *Treehouse*, Pigadakia, Ilha de Antiparos, Grécia, 2008/14. Maqueta. Atenda-se na volumetria que lembra as casas de Siza Vieira em Sintra, *Casa do Pego* (*lagartixa*) e a *Casa em Maiorca*, na ilha de Maiorca, Espanha.

com a *Casa das Mudanças* (2001-2004) na Madeira, ou de Carvalho Araújo¹⁴ (1961) com o *Restaurante Gourmet e Guesthouse* (2012) em Passos do Silgueiros, obras que muito

e Design da Universidade da Madeira, 2001-04, do curso de Engenharia Civil da Universidade da Madeira, 2006-09, para seminário de Arquitetura na Universidade Autónoma de Lisboa, 2009, do workshop de Arquitetura da École d'Architecture de Nancy, 2010. Os seus trabalhos figuraram em diversas exposições, nomeadamente a atribuição da *Alvar Aalto Medal* em Helsínquia no Museum of Finnish Architecture, e em Jyväskylä no Alvar Aalto Museum, ambas em 2012, a exposição *Global Ends – Towards the Beginning*, na Gallery Ma em Tóquio, para assinalar o 25º aniversário da galeria em 2010 ou a exposição itinerante “Overlappings – Six Portuguese Architecture Studios” no RIBA, Londres (2009) e em Barcelona (2010), a convite da Embaixada de Portugal para comemorar o dia de Portugal. O seu trabalho está presente em diversos livros e revistas na Europa, Ásia e América, como a *C3* (Coreia do Sul), a *A+U* (Japão); a *WA* (China); a *Detail*, e a *AIT* (Alemanha), a *Phaidon*, a *Casabella*, a *Domus*, a *Electa* e a *Area* (Itália), a *Arquitectura Viva*, a *VIA* Arquitectura, a *ON Diseño* (Espanha) e o *J.A.*, a *+Arquitectura*, a *ARQ/A* e a *DARCO* (Portugal) e a publicação da sua monografia, por convite da *Gustavo Gili* (2G – Espanha). Foi distinguido com diversos prémios nomeadamente o *Prémio FAD Arquitectura* 2007, a *Medalha Alvar Aalto* 2012 sendo o segundo português, depois de Siza Vieira em 1988, a receber esta Medalha.

¹⁴ José Manuel Castro Carvalho Araújo (1961), arquiteto licenciado pela FAUTL (Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa) em 1990. Em 1996 cria a empresa *JM Carvalho Araújo, Arquitectura e Design*, onde desenvolve a atividade de arquiteto e de designer industrial. Desde 2005 é professor da cadeira de projeto do curso de arquitetura da Faculdade de Arquitectura da UCP (Universidade Católica Portuguesa) de Viseu. Tem participado em inúmeras exposições e eventos ligados ao Projeto e Design. Várias vezes distinguindo com prémios nacionais e internacionais, destacam-se no âmbito da arquitetura o *Premio Secil* 2003 e na área do Design o *Prémio nacional de Design Sena da Silva* 200, o prémio alemão *Design Plus*, Frankfurt 2005 e ainda o *Good Design Award*, Athanaeum Chicago Museum, 2005.

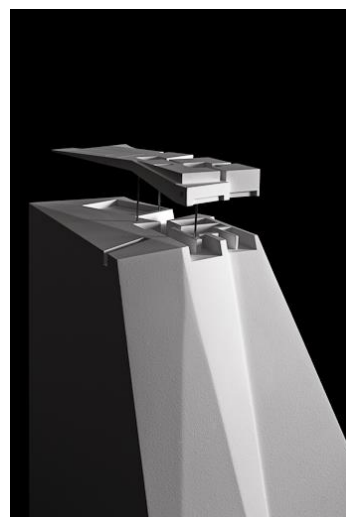


Fig. 10.111 – DAVID, Paulo, *Casa das Mudas*, Madeira, 2002/04. Medalha Alvar Aalto 2012. À esquerda.
GPS: 32°43.427' N | 17°10.815' W

Fig. 10.112 – DAVID, Paulo, *Casa das Mudas*, Madeira, 2002/04. Maqueta. Em cima.

Fig. 10.113 – DAVID, Paulo, *Casa das Mudas*, Madeira, 2002/04. Maqueta do auditório. À esquerda.

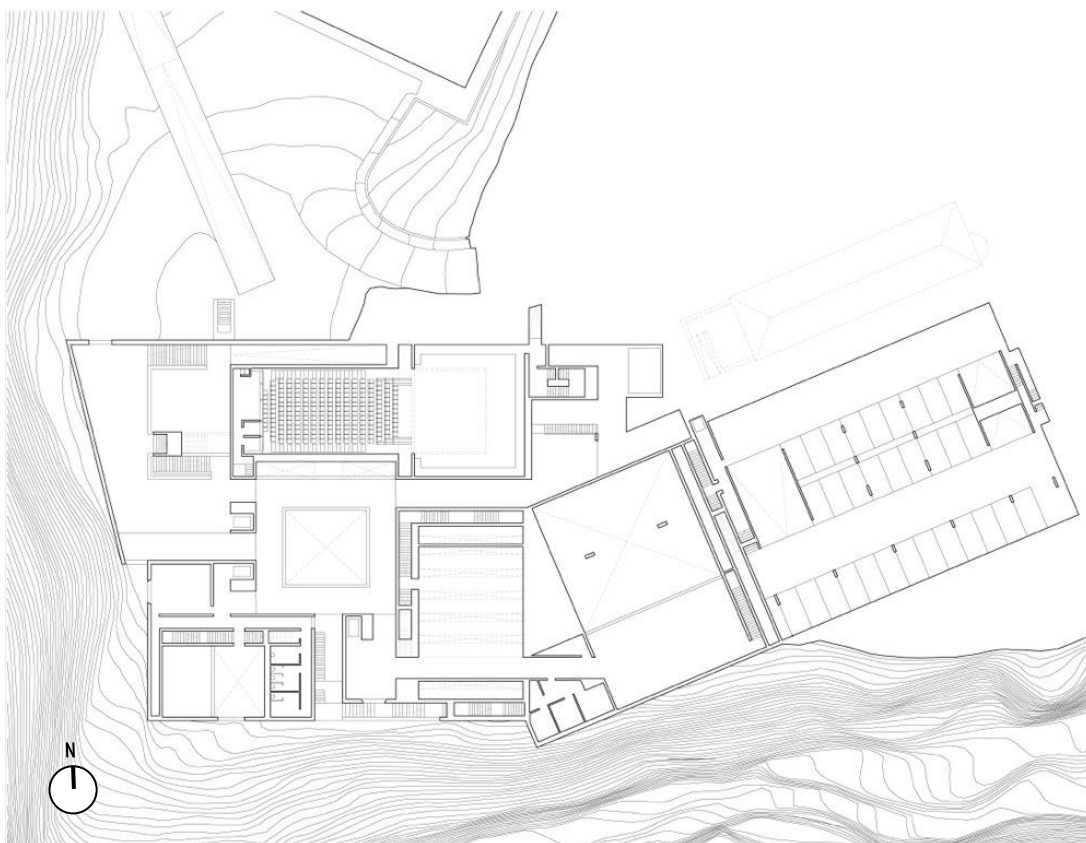


Fig. 10.114 – DAVID, Paulo, *Casa das Mudas*, Madeira, 2002/04. Planta do Piso -1. Desenho sem escala.



Fig. 10.115 – ARAÚJO, Carvalho, *De Lemos*, Passos do Silgueiros, Viseu, 2007/12.

GPS: 40°34'32"N | 7°58'55"W



Fig. 10.116 – ARAÚJO, Carvalho, *De Lemos*, Passos do Silgueiros, Viseu, 2007/12. Restaurante Gourmet e Guesthouse. Maqueta. Exposição “Porto Poetic”, Biblioteca Almeida Garrett, Porto, Março/Abril de 2014.



0 3m

Planta do Piso
1 Entrada / Recepção; 2 Restaurante / Prova de vinhos / Lounge; 3 Zona de preparação de refeições; 4 Suítes; 5 Piscina coberta; 6 Showroom

Fig. 10.117 – ARAÚJO, Carvalho, *De Lemos*, Passos do Silgueiros, Viseu, 2007/12. Restaurante Gourmet e Guesthouse. Planta de Piso e Alçado. Escala gráfica.



Fig. 10.118 – REBELO, Camilo, *Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa*, Vila Nova de Foz Côa, 2004/10.

GPS: 41°4.809'N | 7°6.747'W

Fig. 10.119 – REBELO, Camilo, *Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa*, Vila Nova de Foz Côa, 2004/10. Materialidade do betão/ textura/cor (.



Fig. 10.120 – MOURA, Souto, *Casa das Histórias Paula Rego*, Cascais, 2005/09. Vista do acesso principal.

GPS: 38°41.678'N | 9°25.396'W

Fig. 10.121 – MOURA, Souto, *Casa das Histórias Paula Rego*, Cascais, 2005/09. Materialidade do betão/textura/cor.

embora abordem diferentes temáticas, em diferentes contextos, se mostram igualmente sensíveis à topografia e à paisagem.

Chamamos ainda de novo a atenção para Camilo Rebelo e a obra do *Museu de Arte Rupestre de Vila Nova de Foz Côa* (2009), onde a integração do edifício, na sua relação com o sítio, se faz sobretudo pela afirmação da geometria do volume que emerge da topografia, como uma rocha na paisagem e com ela se matiza através da cor levemente acastanhada da grande caixa de betão¹⁵, enfatizando outras importantes noções como o peso e a luz. Esta é uma obra onde se podem ler aspetos intimamente próximos da estratégia da Escola do Porto, marcados na expressão da textura e cor do betão, à semelhança do que fez Souto Moura (1952) na *Casa das Histórias* (2005 - 2009), da pintora Paula Rego, em Sintra.

Das obras apresentadas, a *Casa das Mudas* e o *Museu do Côa* são exemplos claros de como na atualidade dois arquitetos de duas escolas diferentes, FAUTL (Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa) e FAUP (Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto), respetivamente, convergem nas suas interpretações quanto à importância de conceitos como o de lugar, integração, espaço, materialidade e luz.

¹⁵ Quanto à materialidade, textura e cor desta obra, refira-se que a placagem de betão utilizada foi fundida em moldes de fibra de vidro que reproduzem a textura das grandes lajes de xisto deste lugar. A cor obtida resultou de ensaios de coloração com pó de pedra de xisto e outros pigmentos como aditivos.



Fig. 10.122 – REBELO, Camilo, *Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa*, Vila Nova de Foz Côa, 2004/10. Vista Nordeste.

GPS: 41°4.809'N | 7°6.747'W

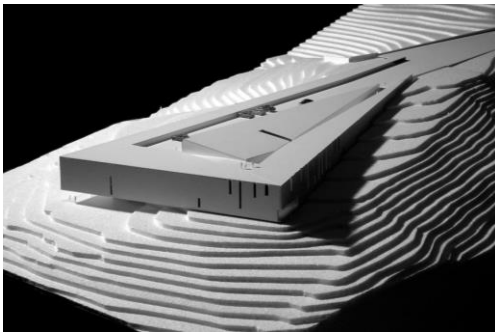


Fig. 10.123 – REBELO, Camilo, *Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa*, Vila Nova de Foz Côa, 2004/10. Maqueta.

Fig. 10.124 – REBELO, Camilo, *Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa*, Vila Nova de Foz Côa, 2004/10. Atenda-se na importância da luz como fator de modelação do espaço,

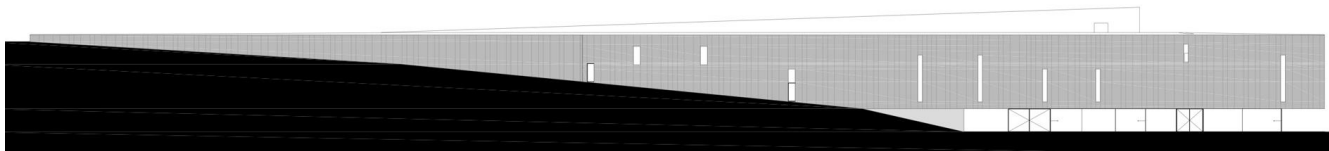
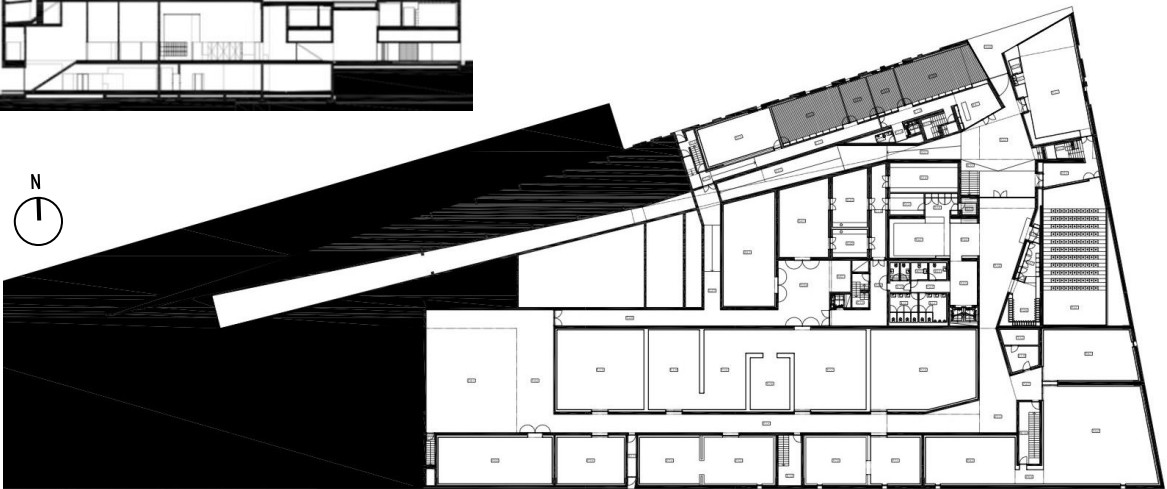
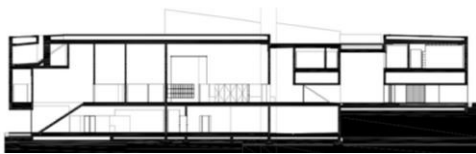


Fig. 10.125 – REBELO, Camilo, *Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa*, Vila Nova de Foz Côa, 2004 – 2010. Corte, Planta do piso da exposição, e Alçado sul. Desenhos sem escala.

Ainda no âmbito do tema deste subcapítulo, parece-nos importante referir mais dois casos, algo paradigmáticos, que afirmam de modo particular essa relação com os sítios.

- Dois exemplos singulares: Nuno Ribeiro Lopes e Álvaro Fernandes Andrade.

O primeiro exemplo, o *Centro de Interpretação do Vulcão dos Capelinhos* (2003 – 2008), Açores, um projeto introvertido do arquiteto português Nuno Ribeiro Lopes¹⁶ (1954), candidato ao *Premio Mies van der Rohe 2009* e o segundo exemplo um projeto extrovertido, o *Centro de Alto Rendimento de Remo do Pocinho*, do arquiteto Álvaro Fernandes Andrade¹⁷.

O primeiro exemplo, o *Centro de Interpretação do Vulcão dos Capelinhos*, obra promovida pelo Governo Regional dos Açores e Secretaria Regional do Ambiente e do Mar, para além da sua importância quanto à preservação de valores históricos e de compreensão da formação do arquipélago dos Açores, relata a erupção ocorrida em 1957/58 que transformou para sempre a paisagem desta ponta da Ilha do Faial. Fenómeno vulcanológico que soterrou grande parte do icónico farol, aí localizado, agora reutilizado como ruína assumida, “umbilicalmente” ligada ao novo espaço interpretativo, que nos elucida sobre a temática dos vulcões submarinos e proporciona a compreensão das várias fases por que passou a construção do farol até aos nossos dias. Além da preservação da ruína, o farol agora transformado em miradouro privilegiado, era objetivo deste projeto recuperar e sacralizar a imagem desta nova paisagem e zona envolvente. Acautelando o impacto que qualquer edifício desta natureza pudesse causar a esta quase paisagem lunar, Nuno Ribeiro Lopes optou por uma arquitetura introvertida, soterrada, que apenas se anuncia pela presença de um acesso e de uma subtil entrada de luz, que circunda o núcleo principal, o grande *foyer* circular com 25 metros de diâmetro, implantado precisamente sobre o antigo *cul-de-sac* outrora aí existente. Da ténue perceção do disco criado por esta construção, liberta o autor um

¹⁶ Nuno Ribeiro Lopes (1954), arquiteto licenciado pela ESBAP (Escola Superior de Belas Artes do Porto) em 1977. Foi responsável pelo projeto da Malagueira, da autoria do arquiteto Siza Vieira entre 1979 a 1996, pela Divisão de Iniciativas Urbanísticas Municipais da Câmara Municipal de Évora, entre 1990 a 1996 e foi Diretor do Departamento do Centro Histórico de Évora de 1996 a 2002. Foi coordenador do Gabinete e Vogal da Comissão Diretiva da Paisagem Protegida da Vinha da Ilha do Pico, entre 2002 a 2005, e responsável pela Candidatura da Paisagem Protegida da Vinha da Ilha do Pico a Património Mundial – Paisagem Cultural. Foi responsável pelo Projeto de Candidatura da Universidade de Coimbra a Património Mundial e coordenador do Gabinete desde 2004. Foi professor auxiliar convidado na Universidade de Évora, Departamento de Arquitetura, entre 2005 a 2009. É autor de artigos, comunicações e conferências em seminários nacionais e internacionais.

¹⁷ Álvaro Fernandes Andrade (1971), arquiteto licenciado pela FAUP (Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto) em 1999. É desde esta data Professor Assistente desta faculdade e um dos dois ateliers portugueses finalistas ao *Prémio Mies van der Rohe 2005* com a obra do *Centro de Alto Rendimento de Remo do Pocinho*, Vila Nova Foz Côa. Refira-se que a este prémio concorreram 420 obras selecionadas. São igualmente finalistas ao *Prémio Mies van der Rohe*, os arquitetos João Mendes Ribeiro em parceria com Francisco Vieira de Campos e Cristina Guedes, com a obra do *Centro de Artes Contemporâneas da Ribeira Grande*, nos Açores.



Fig. 10.126 – LOPES, Nuno Ribeiro, *Centro de Interpretação do Vulcão*, Lagoa das Furnas, Açores, 2006/08. Vista desde o farol convertido em miradouro.
GPS: 38°35.803' N | 28°49.531' W

Fig. 10.127 – LOPES, Nuno Ribeiro, *Centro de Interpretação do Vulcão*, Lagoa das Furnas, Açores, 2006/08. Grande Foyer. Tal como no *Museu da Arte e Arqueologia do Vale do Côa*, se verifica como a luz qualifica a arquitetura.

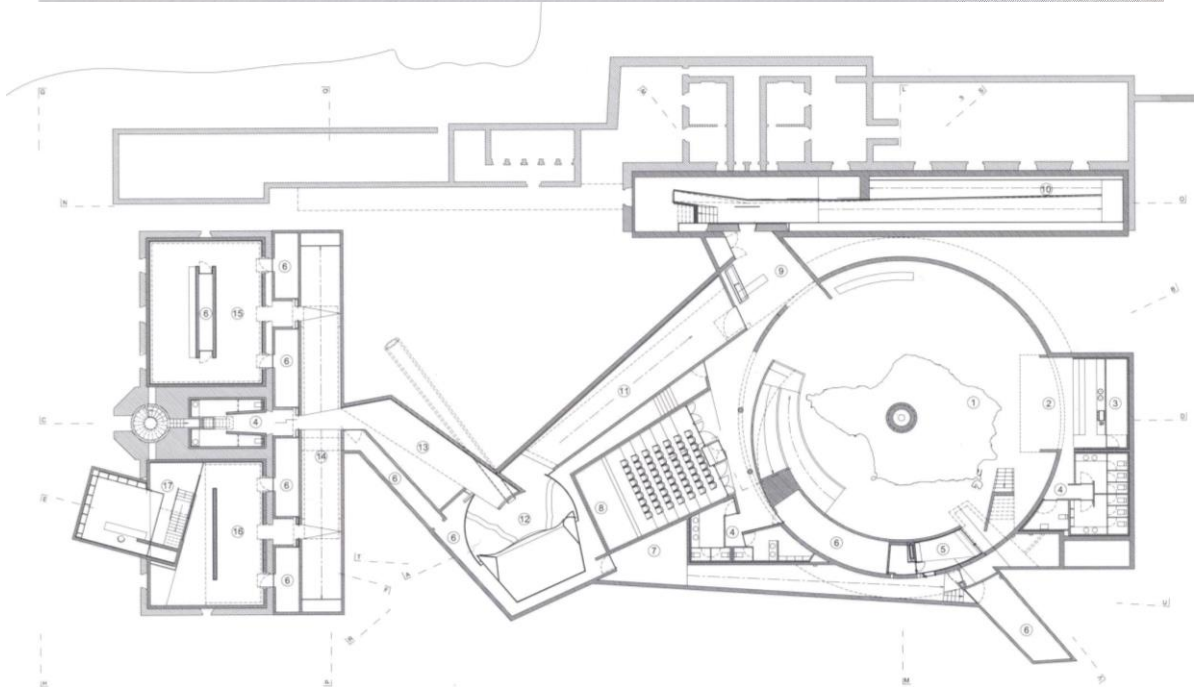
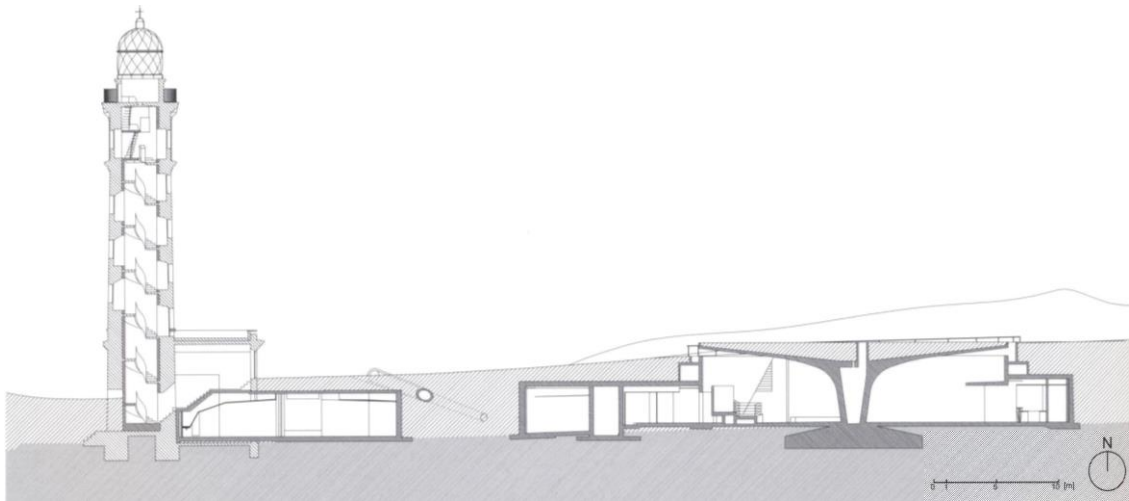


Fig. 10.128 – LOPES, Nuno Ribeiro, *Centro de Interpretação do Vulcão*, Lagoa das Furnas, Açores, 2006/08. Planta do Piso 0, escala gráfica. Corte CD, escala gráfica.

“rasto” em lajetas de betão que se estende e liga a um pequeno e afastado parque de estacionamento automóvel. Esta simbólica linha marca geometricamente, e de forma axial, a relação entre o parque de estacionamento, o novo edifício e o farol, cuja silhueta se recorta no horizonte azul de céu e do oceano Atlântico. Sendo o visitante convidado a percorre-la conta ainda com um acesso pedonal em basalto, como alternativa funcional e elemento de exceção à composição. Este elemento dinâmico pensado como acesso principal, que inflete junto à entrada, resulta ainda da orientação que o autor procura para a melhor visada sobre o vulcão dos Capelinhos.

O segundo exemplo, o *Centro de Alto Rendimento de Remo do Pocinho*, em Vila Nova de Foz Coa é uma obra da autoria dum ainda jovem arquiteto da escola do Porto, que na linha do que vimos tentando apurar, clarifica muitas das suposições ou afirmações já avançadas. Como textualmente o afirma: - *“Se nos socorrermos de referências que nos são mais próximas como as de Fernando Távora (do qual ainda tive a felicidade de ser aluno no meu primeiro ano de faculdade, e último em que este nosso saudoso mestre deu aulas na FAUP) em articulação com o muito que pensou,disse e (pouco) escreveu Siza Vieira (mas melhor desenhou e projetou), este “Sítio” deve ser entendido de uma forma o mais abrangente possível, nas suas múltiplas e diversas aceções, em particular como “coisa” cultural. Ainda mais, acrescente-se, neste caso da paisagem do Vale fluvial do Douro como Património Mundial, decorrente da específica expressão ancestral da intervenção/transformação do homem naquela paisagem.”*¹⁸.

Este empreendimento de carácter desportivo, localizado numa das encostas do vale do Douro, na margem esquerda do rio, com pendente orientada a norte, conta com com oito mil metros quadrados de área de construção, desenvolvendo-se basicamente em três núcleos distribuídos por três diferentes níveis. No nível superior situam-se a entrada principal, receção e a área social. Esta zona compõe-se basicamente pelo refeitório, sala de convívio, bar, biblioteca e auditório. No nível intermédio, localizam-se as zonas dos dormitórios, em duas alas de quartos, organizadas em diferentes níveis, à semelhança da imagem tradicional dos patamares da encosta duriense, típica pela sua imagem de socalcos em xisto. Esta referencia à paisagem humanizada do vale do Douro, permite ao autor, inspirado nessa imagem, integrar de forma pacífica toda a vasta área de dormitórios. Na primeira fase, esta área representa cerca de oitenta e

¹⁸ ANDRADE, Álvaro Fernandes in <http://www.archdaily.com.br/br/248200/centro-de-alto-rendimento-de-remo-do-pocinho-alvaro-fernandes-andrade>

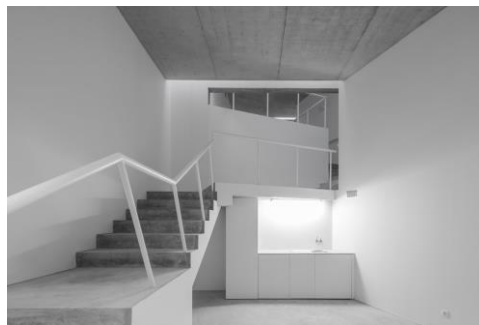


Fig. 10.129 – ANDRADE, Álvaro Fernandes, *Centro de Alto Rendimento de Remo do Pocinho*, Vila Nova de Foz Côa, 2008. GPS: 41° 7'58.56"N I 7° 6'32.98"W

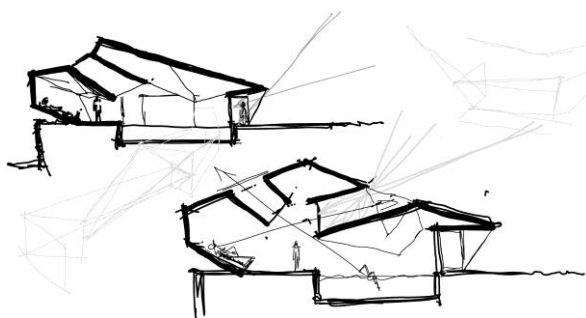


Fig. 10.130 – ANDRADE, Álvaro Fernandes, *Centro de Alto Rendimento de Remo do Pocinho*, Vila Nova de Foz Côa, 2008. Esquissos do autor do projeto.

Fig. 10.131 – ANDRADE, Álvaro Fernandes, *Centro de Alto Rendimento de Remo do Pocinho*, Vila Nova de Foz Côa, 2008.

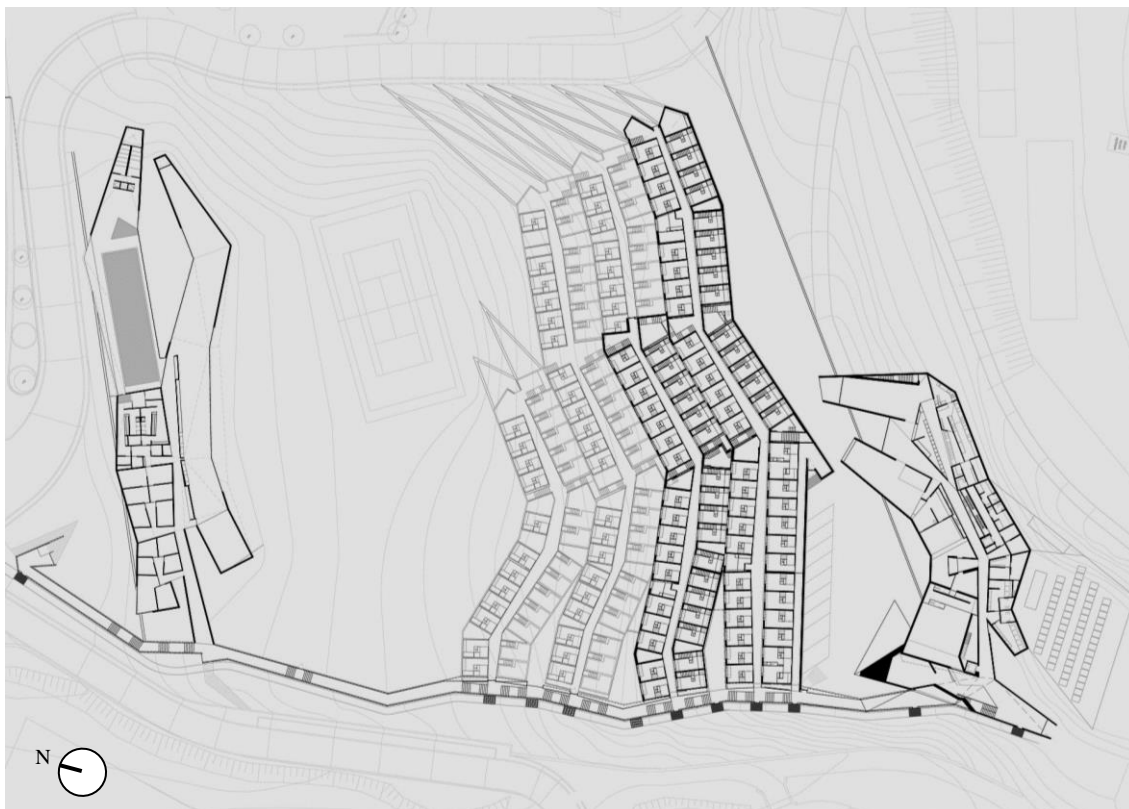


Fig. 10.132 – ANDRADE, Álvaro Fernandes, *Centro de Alto Rendimento de Remo do Pocinho*, Vila Nova de Foz Côa, 2008. Planta geral de Pisos, sem escala.

quatro quartos distribuídos por cento e setenta utentes, com a possibilidade de ampliação até aos cento e trinta quartos e duzentos e vinte e cinco utentes. A proposta de crescimento para a segunda fase encontra-se desenhada a cinza na planta geral dos pisos. À cota baixa, relativamente afastada, das restantes áreas do complexo, encontram-se as zonas de treino com ginásio, piscina de apoio, balneários, departamento médico, gabinetes para treinadores e demais espaços auxiliares. A unir todo o conjunto temos uma galeria de distribuição que configura um extenso galeria de escadas cobertas que articulam as diferentes cotas do programa. A imagem alva dos volumes, segundo o seu autor, inspira-se na tradicional paisagem duriense, de quando em quando pontuada pelo branco das casas das quintas e das construções ligadas à produção vinícola, que “habitam” socacos de grossas paredes de xisto, laboriosamente construídos, à mão, por várias gerações. O interior guarda, principalmente nos tetos das zonas dormitório, a expressão do betão à vista, como sinal da contemporaneidade, com que o autor qualifica os espaços. Nesta zona intermedia, o projeto socorrendo-se de uma estratégia de distribuição por meios pisos, prevê ainda iluminação zenital ao longo das circulações e no interior dos quartos, opção que propicia agradáveis ambientes e procura compensar a desfavorável pendente do terreno e sua orientação solar. Registe-se ainda a opção por coberturas ajardinadas, que além de contribuírem para a otimização térmica do edifício, oferecem desde os quartos, à cota de soleira das janelas, - no sistema de meios pisos, - um plano verde que enquadra e prolonga a paisagem. Solução que lembra Souto Moura, na *Casa de Baião* (1990-1993), quando pela primeira vez utilizou este tipo de cobertura ajardinada.

Além da maior ou menor aderência a esta obra, a forma como são feitas algumas referências ao sítio, à arquitetura, à geografia e tectónica do lugar, como exaltação do *genius loci*, marca iniludível da paisagem cultural e humanizada da região duriense, é na opinião do autor do projeto, “*expressão do entendimento típico da História da Arquitectura na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*”.

Pelo que este arquiteto afirma, e pelo que podemos constatar dos exemplos anteriores, a importância da História e a tradicional relação com o Sítio, são ainda hoje noções muito importantes e muito presentes no léxico cultural e arquitetónico das gerações que sucederam às principais figuras da Escola do Porto. Percebemo-lo pela forma como as agilizam e tornam operativas. Dizemos gerações que sucederam a essas figuras, não no sentido de uma pseudo “hereditariedade”, mas na linha de uma aproximação crítica à investigação e estudo das obras desses mestres. Aproximação que

se reflete de forma mais ou menos evidente na produção arquitetónica de todos quantos se revêm nesses fundamentos, como ideário de uma atividade profissional que voluntariamente partilham, pertencendo ou não à instituição FAUP.

Sobre o tema deste subcapítulo e das várias obras que pudemos observar, os seus impactos e a importância que tiveram na transformação dos lugares, leva-nos a recordar Siza e o comentário que fez quando da sua primeira visita ao local onde se edificou a *Igreja de Santa Maria e o Centro Paroquial* do Marco de Canaveses: - “A visita ao local pré-escolhido tinha-me perturbado profundamente: era um local difícilimo, com grandes diferenças de cotas...” pelo que a igreja e “...a construção deste centro paroquial é por isso e também a construção de um lugar em substituição de uma escarpa muito acentuada.”¹⁹

Pelo exposto, se percebe como para estas gerações de arquitetos, de diferentes escolas, cala fundo a noção da importância da história e da relação com os sítios, como o defendia Fernando Távora, e o confirmaram Siza e Souto Moura.

10.8. A Herança Recebida

Como se vem referindo os arquitetos mais jovens parecem continuar sensíveis ao ideário de Fernando Távora, sobretudo quando se reveem em figuras geracionais mais próximas, como Souto Moura, e particularmente nos exemplos das duas casas atrás mencionadas, onde pelo processo de integração a arquitetura quase “desaparece”, mas ao mesmo tempo é muito forte, porque recria ela a própria paisagem.

Mas para os mais jovens, pese embora a importância de nomes como estes, o apelo de outros paradigmas, o fácil contato com outras realidades, não os deixa de modo algum cativos destes honrosos pergaminhos. Contudo, das suas obras, percebe-se um quase ritual de revisitação. Percebemo-lo na geometricidade das composições, na inteligência do desenho, e suas metáforas, nos pequenos gestos subtilmente apreendidos, na delicadeza e rigor dos traçados, no uso e estratégia das diferentes escalas.

Vejamos a propósito dois exemplos bem diferentes. As *Casas em Banda* (2007 – 2010), de Inês Lobo²⁰ (1966) em Óbidos, e o edifício *Sede da Vodafone* (2006 – 2009),

¹⁹ SIZA, Álvaro, Álvaro Siza Imaginar a evidência, Edições 70, Lisboa, Janeiro de 2012, p. 49

²⁰ Inês Lobo (1966), arquiteta licenciada pela FAUTL (Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa), em 1989. Entre 1990 e 1996 colabora com o arquiteto João Luís Carrilho da Graça, onde foi colega do arquiteto Pedro Domingos (1967), com o qual veio formar atelier entre 1996 e 2001. Cria o seu próprio atelier em 2002, *Inês Lobo, Arquitectos*. No âmbito académico é professora assistente na ULL

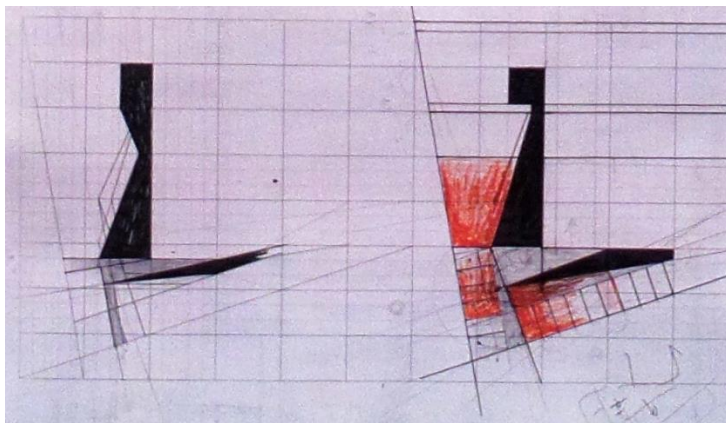


Fig. 133 – REBELO, Camilo, *Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa*, Vila Nova de Foz Côa, 2004/10. Exposição “Porto Poetic”, Biblioteca Almeida Garrett, Porto, Março/Abril de 2014. Estudo de planta desenhado a régua e esquadro. Desenho a tinta e lápis de cor. Atenda-se no uso da malha como suporte estratégico da geometrização do edifício.

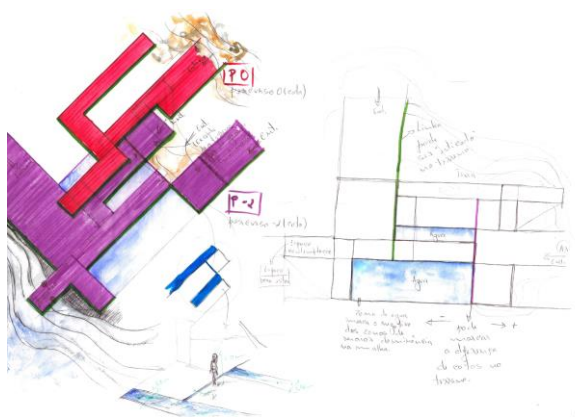


Fig. 134 – Ana Rita Santos, I ano do Mestrado Integrado de Arquitetura, ESAP (Escola Superior Artística do Porto). Exercício A Malha, ano académico 2012 – 2013. Atenda-se na importância da malha como sistema operativo regulador da escala e de suporte ao desenho de projeto.

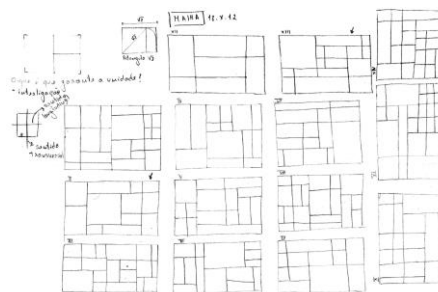


Fig. 135 – Ana Rita Santos, I ano do Mestrado Integrado de Arquitetura, ESAP (Escola Superior Artística do Porto). Exercício A Malha, ano académico 2012 – 2013. Diferentes composições da malha onde estão já presentes noções como dimensão e escala.

Porto, do atelier de arquitetura Barbosa & Guimarães. Nos dois casos pertencentes a escolas diferentes, respetivamente, FAUTL (Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa) e FAUP (Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto) mostram como se produzem diferentes abordagens.

(Universidade Lusíada de Lisboa) e professora convidada no curso de arquitetura da UAL (Universidade Autónoma de Lisboa). É presença regular nos júris de prémios de arquitetura nacionais e internacionais, como o *Prémio FAD 2012* ou o *Prémio Secil 2006*. Tendo participado em conferências e em exposições conta ainda com vários prémios a nível nacional e internacional de que se destaca em 1997, o concurso público para o projeto do Corpo de Anfiteatros do Campus Universitário da Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 1º classificado, concluído. (co-autoria com o Arquitectos Pedro Domingos); em 1999 Sarajevo Concert Hall Competition - 9th and 10th "Biennale" for young european and mediterranean artists, prémio especial do júri (co-autoria com o Arquitectos Pedro Domingos); 1998 do projeto da chancelaria e residência da futura Embaixada de Portugal em Berlim; 2001 Concurso em duas fases para a elaboração do projeto de plano de pormenor do Parque Urbano do Tarello- Bréscia e edifícios de apoio, Itália, (co-autoria com o Arquitecto João Gomes da Siva); 2004 Concurso para a elaboração do projeto do Edifício da Faculdade de Ciências do Desporto e Educação Física no Polo II da Universidade de Coimbra.

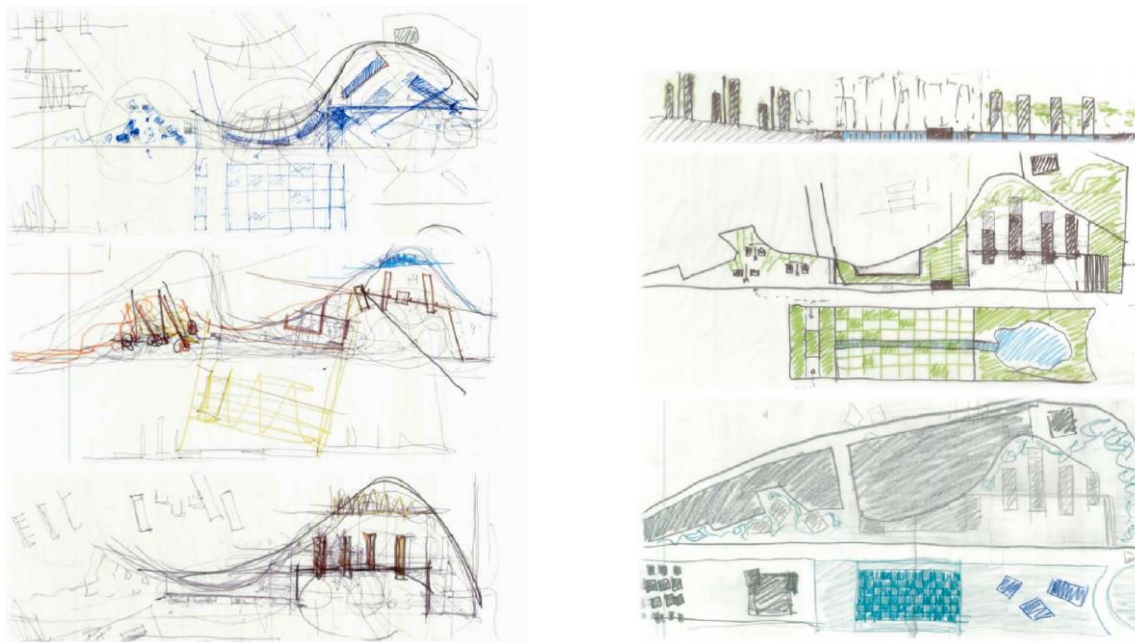


Fig. 136 – Ana Loza, III ano do Mestrado Integrado de Arquitetura, ESAP (Escola Superior Artística do Porto). Exercício *Requalificação do Espaço Urbano*, S. Roque da Lameira, Porto. Ano académico 2012 – 2013. Estudos à mão levantada a lápis de cor. Atenda-se na geometrização da ideia a partir das principais linhas de força geradas pelos vazios urbanos e pela linearidade da avenida 25 de Abril.

- Um primeiro exemplo: Inês Lobo

No primeiro caso, Inês Lobo desenvolve um conjunto de casas pátio, com tipologia de meios pisos. Esta arquiteta apesar de ter feito a sua formação na Escola de Lisboa, mostra-se próxima de uma geometria e linguagem muito utilizada por Souto Moura. Tal como este, no exemplo que apontamos, verificamos a utilização do tema de grandes superfícies envidraçadas, no tratamento dos vãos, com finas caixilharias que se harmonizam com as expressivas paredes que se prolongam para o exterior, à semelhança de alguns conhecidos projetos de Souto Moura. Estes vãos, que ocultam a leitura da laje de cobertura, rematam contra o céu, à semelhança de outros projetados por este mestre. Também de igual modo a organização do programa, em expressivas plantas longilíneas, se desenvolve segundo uma geometria de ortogonalidades. No pátio, por contraposição aos alçados principais de linguagem neoplástica, usa de uma certa noção de massa, associada ao tema da porta e da janela, que reforça o próprio conceito de pátio. Com esta estratégia aproxima-se de novo de Souto Moura ao evocar aspetos por este já antes desenvolvidos na *Casa da Arrábida*. Nessa casa o arquiteto ensaiou também uma linguagem de massa, que indiretamente lhe vem de Siza, e à qual Inês Lobo também parece aludir. Essa enviesada referencia a Siza, - que lembra as *Casas pátio da Quinta da Malagueira* em Évora – ainda que mais próxima da linguagem de Souto Moura, verifica-se também pela opção do expressivo sistema estrutural adotado,



Fig. 10.137 – LOBO, Inês, *Casas em Banda*, Quinta do Bom Sucesso, Óbidos, 2007/10.
GPS: 39°22'35.00"N | 9°15'10.52"W

Fig. 10.138 – LOBO, Inês, *Casas em Banda*, Quinta do Bom Sucesso, Óbidos, 2007/10.

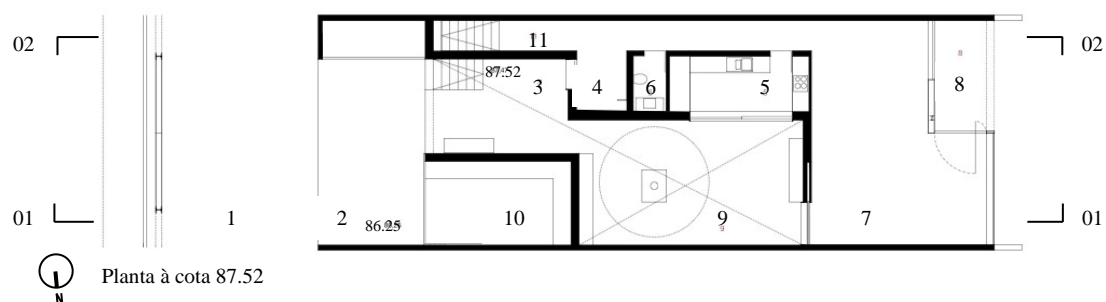
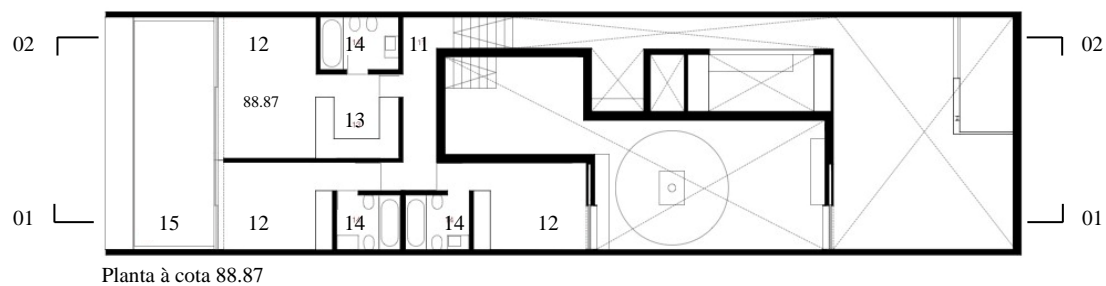
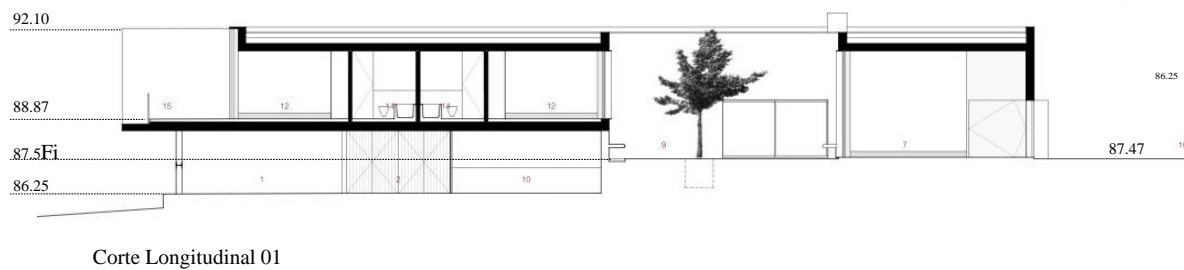
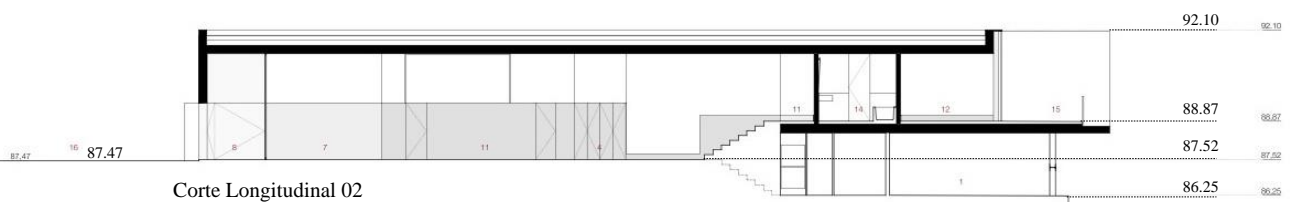


Fig. 10.139 – LOBO, Inês, *Casas em Banda*, Quinta do Bom Sucesso, Óbidos, 2007 /10. Desenhos sem escala. Legenda: 1 – Galeria / acesso automóvel; 2 – Estacionamento; 3 – Entrada; 4 – Hall; 5 – Cozinha; 6 – W.C. de serviço; 7 – Sala de Estar e Sala de Jantar; 8 – Varanda coberta; 9 – Terraço; 10 – Lavandaria; 11 – Circulação; 12 – Quarto; 13 – Quarto de vestir; 14 – Casa de banho; 15 – Varanda



Fig. 10.140 – SIZA, Álvaro - *Complexo Residencial e Comercial "Terraços de Bragança"*, Lisboa, 1992/2004. Atenda-se no apoio estrutural em "V" invertido de caráter excepcional.

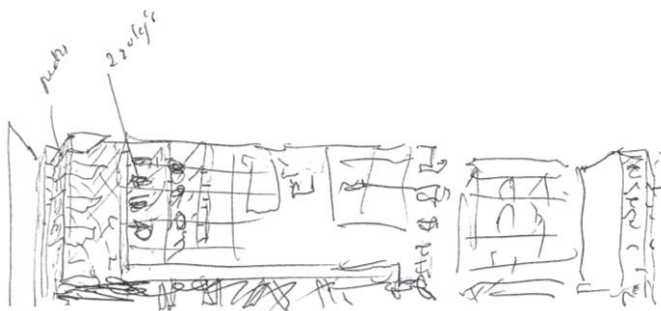


Fig. 10.141 – SIZA, Álvaro - *Complexo Residencial e Comercial "Terraços de Bragança"*, Lisboa, 1992/2004. Esquisso do autor do projeto. GPS: 38°42'29.67"N | 9° 8'35.37"W

em forma de "V", que Siza havia já utilizado de forma singular e como elemento de exceção. Falamos do pilar em "V" invertido do *Complexo Residencial e Comercial "Terraços de Bragança"* (1992 – 2004), Lisboa, mas podíamos ainda alegar a influencia de Oscar Niemeyer e do *Edifício de Apartamentos Interbau* (1957), em Berlim, ou o *Pavilhão da Criatividade* (1951) no Parque do Ibirapuera, em São Paulo ou outros exemplos de um modernismo revisitado bem ao estilo de algumas arquiteturas da Escola do Porto. Também o percebemos na evocação ritmada das paredes que separam os fogos, e que remotamente lembram a obra da *Bouça* – projeto de Siza para o SAAL, Porto – à semelhança de outros projetos que dele igualmente se aproximam, como já tivemos a oportunidade de o assinalar, no exemplo das *Casas de Ofir*, do arquiteto Adalberto Dias. Esta é uma marca de identidade, de uma linguagem, que procura a sua própria expressão a partir de um processo de experimentação que teima em visitar certos temas do moderno e muito próximos de Siza e Souto Moura.

- **Atelier Barbosa & Guimarães.**

Atendamos agora na obra do *Edifício Sede da Vodafone*, Porto, projeto dos arquitetos José António Barbosa²¹ (1967) e Luís Guimarães²² (1969), um edifício carismático, e para alguns até polémico, considerando que os seus autores ambos licenciados pela FAUP, poderão de algum modo ter feito abalar alguns dos "dogmas" porque é conhecida esta escola e até na considerada "perigosa aproximação" à axiomática de Rem Koolhaas, da *Casa da Musica*, do Porto. Este edifício em betão branco, que ocupa um lote de grande visibilidade na cidade, apresenta-se sui generis na sua expressão

²¹ José António Vidal Afonso Barbosa (1967), arquiteto licenciado pela FAUP (Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto) em 1993. Em 1994 cria o gabinete Barbosa & Guimarães com o arquiteto Luís Guimarães.

²² Pedro Luís Martins Lino Lopes Guimarães (1969), arquiteto licenciado pela FAUP (Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto) em 1993. Em 1994 cria o gabinete Barbosa & Guimarães com o arquiteto José António Barbosa.



Fig. 10.142 – Barbosa & Guimarães, *Edifício Sede da Vodafone*, Porto, 2006/09. Eleito edifício do ano 2010 pelo site de arquitetura *Archdaily*, na categoria de edifícios institucionais.



Fig. 10.143 – Barbosa & Guimarães, *Edifício Sede da Vodafone*, Porto, 2006/09.
GPS: 41°9.702'N | 8°39.490'W

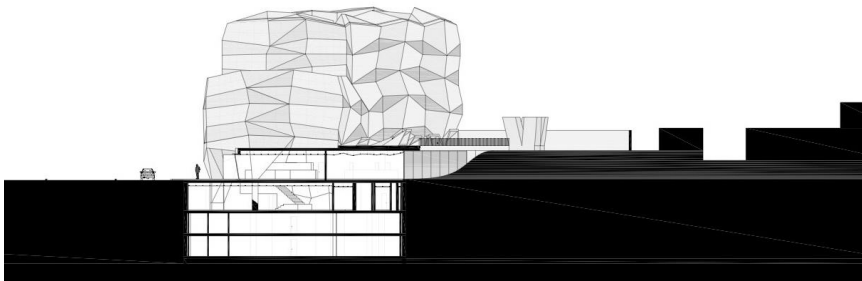


Fig. 10.144 – Barbosa & Guimarães, *Edifício Sede da Vodafone*, Porto, 2006/09. Corte transversal, sem escala.

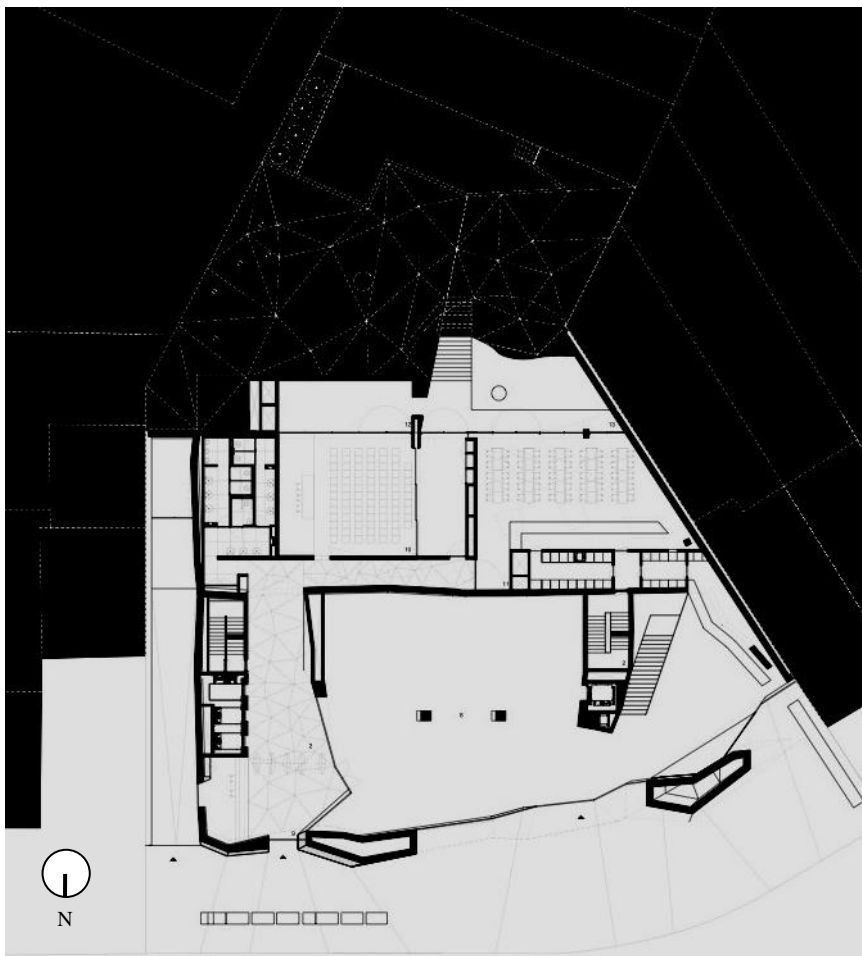


Fig. 10.145 – Barbosa & Guimarães, *Edifício Sede da Vodafone*, Porto, 2006/09. Planta, R/C, sem escala.

formal, mas mostra ter presentes velhas preocupações no relacionamento deste com o lugar. Podemos-lo facilmente concluir pela observação da relação volumétrica do edificado com as construções adjacentes, patente na imagem apresentada. Apesar da grande autonomia e singularidade que a caracterizam, esta construção parece ainda obedecer a um “código moral” que perpetua velhos ensinamentos da Escola do Porto, precisamente na relação de alinhamentos de cêrceas entre projetado e existente.

Em 2011, este edifício foi reconhecido como um dos vinte melhores e mais espetaculares edifícios de escritórios do mundo, pelo *Cool Hunter*, um dos mais lidos sites de cultura e design. Neste mesmo ano foi ainda distinguido com o *Archdaily Prize Award*, edifício do ano 2010, na categoria de edifícios institucionais, promovido por este conhecido site internacional de arquitetura.

Ainda no âmbito do tema deste capítulo, parece-nos importante focar mais duas obras que melhor podem documentar a riqueza e diversidade de uma Escola, que longe de ter um estilo, deixa bem marcada por diferentes gerações uma importante contribuição para o panorama da arquitetura contemporânea portuguesa.

- Duas obras de Guilherme Machado Vaz

As primeiras obras de Guilherme Machado Vaz²³ (1974) apresentam-nos dois exemplos, de programa e escala distintos, em que a linguagem arquitetónica se ajusta a diferentes realidades.

A primeira obra, a *Casa do Vale* (1998 – 2005), casa de férias da sua família em Vieira do Minho, reflete ainda uma grande cumplicidade com a obra de Souto Moura, por idênticas razões já antes apontadas em obras de outros arquitetos. Referimo-nos mais uma vez à clareza do desenho, de planta longilínea e de geometria regular, que retoma o tema da caixa e destaca o uso de grandes superfícies envidraçadas e fina

²³ Guilherme Machado Vaz (1974), arquiteto licenciado pela FAUP (Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto) em 1998. Trabalha na Câmara Municipal de Matosinhos desde 2000. Conta com a publicação diversos artigos, a nível nacional e internacional. Foi Conferencista em diversas ocasiões, de que se destaca o convite para o ciclo de conferências *Arquitectura Ibérica* em Valladolid, em 2012, organizado pelos Arquitectos Eduardo Souto de Moura e Francisco Mangado, o convite para as conferências em Milão e Veneza na celebração do 80º aniversário da revista italiana de arquitectura Casabella. Da sua obra destacam-se uma Escola Primária em Leça da Palmeira, uma esplanada no Jardim Basílio Teles em Matosinhos, o Centro Cívico de Custóias e o Campo de Futebol de Custóias, a *Casa do Vale* e o projeto de execução de 4 casas no Bom Sucesso em Óbidos, como Team Architect para David Chipperfield Architects, e também, como autor, na 3ª Fase do Bom Sucesso com 10 casas em banda. Conferencista em Milão e Veneza na celebração do 80º Aniversário da revista Italiana Casabella. Foi Finalista do Prémio Ibérico de *Arquitectura Enor 2006* com a Casa do Vale em Vieira do Minho, finalista dos *Prémios Enor e FAD*, em 2007 com o Centro Cívico de Custóias e finalista prémio *Secil 2012*. Membro do Júri da edição dos Prémios FAD 2008.

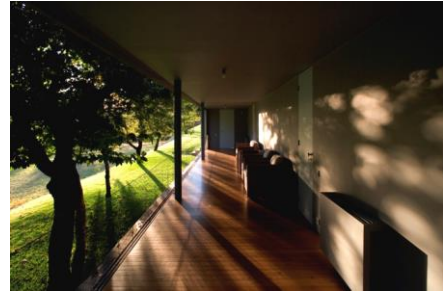
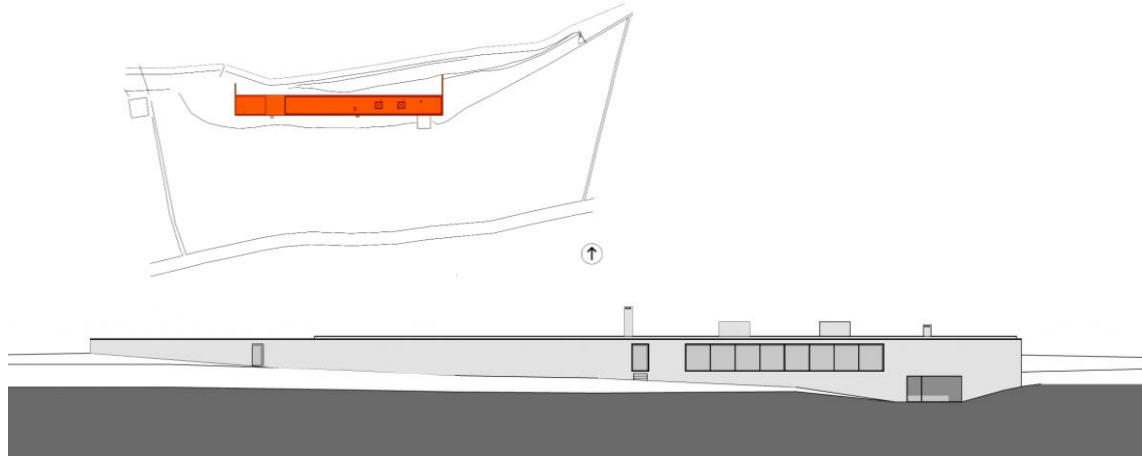
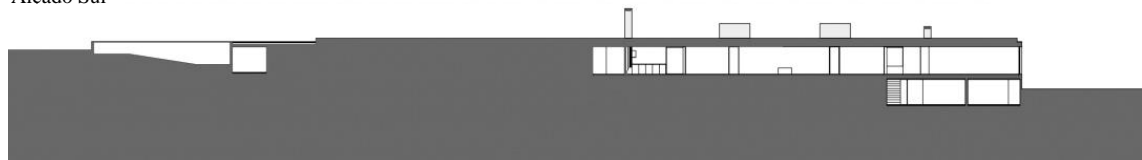


Fig. 10.146 – VAZ, Guilherme Machado, *Casa do Vale*, Vieira do Minho, 1998/05. Varanda aberta, varanda inspirada na varanda popular minhota ou no alpendre da casa brasileira.

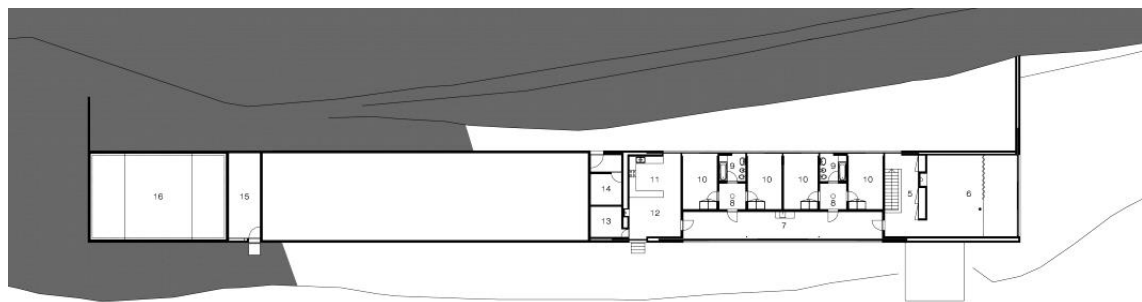
Fig. 10.147 – VAZ, Guilherme Machado, *Casa do Vale*, Vieira do Minho, 1998/05. Vista Nascente.



Alçado Sul



Corte Longitudinal



Planta do Piso 1



Planta do Piso 0

1 Entrada 2 Arrumo 3 Garagem 4 Bengaleiro 5 Hall de entrada 6 Sala de estar 7 Varanda 8 Hall dos quartos 9 Quarto de banho
10 Quarto 11 Cozinha 12 Sala de jantar 13 Despensa 14 Espaço p/caldeira 15 Espaço p/máquinas 16 Piscina

1m 5m 10m 20m 30m 40m 50m 60m 70m 81.90m



Fig. 10.148 – VAZ, Guilherme Machado, *Casa do Vale*, Vieira do Minho, 1998/05. Planta de Implantação, sem escala. Alçado Sul, Corte Longitudinal, Planta do Piso 1 e Planta do Piso 0, escala gráfica.



Fig. 10.149 – FERNANDEZ, Sérgio, *Vill'Alcina*, Moledo do Minho, 1971/73. Vista interior da varanda / alpendre para a qual comunicam os quartos / alcovas apenas protegidos por cortinas. Ao fundo a porta que comunica com a cozinha e a sala. Reinterpretação da tradicional varanda minhota.

caixilharia, que abrem o interior ao exterior e propõe continuidades. Também a utilização da pedra da região, combinada com a universalidade do betão à cor natural, explorado na sua textura e estereotomia, bem como a aparente imaterialidade do vidro, fazem desta obra mais uma revisão ao léxico modernista exemplarmente reinterpretado por Souto Moura.

Nesta obra sente-se mais uma vez a preocupação com a implantação, com a forma como o edifício repousa na topografia, com a clareza funcional dos espaços, que ora se abrem à paisagem ora se fecham em pátios de maior intimidade, como se pode verificar na ala de quartos orientada para a colina arborizada e protegida pelas paredes transversais de nascente e poente. Guilherme Machado Vaz assume preexistências, como os muros de alvenaria de pedra tosca, e ajusta a construção ao patamar por estes definido, colocando a entrada principal à cota baixa, que igualmente permite o acesso à garagem.

Depois de entrarmos na área habitacional acede-se ao primeiro piso através de uma escada. A cozinha, situada na ala poente, articula-se com a sala de estar, a nascente, através de um amplo corredor, a varanda, que se abre completamente a sul e que de certo modo reproduz e lembra o ambiente da varanda minhota e do alpendre da casa colonial brasileira, espaço para onde se abrem os principais cómodos da habitação. Refira-se que esta tipologia nada habitual nestas latitudes, foi já antes reinterpretada pelo arquiteto Sérgio Fernandez (1937), - conhecido arquiteto e professor da Escola do Porto, - na sua habitação de férias, a Vill'Alcina (1971 - 1973) em Moledo do Minho, na qual adotou uma linguagem vernacular culta assente nos métodos tradicionais locais de

construção em pedra e madeira. Linguagem desenvolvida por Siza e Fernando Távora, nas suas obras, sobretudo nos anos sessenta e que muito influenciou os arquitetos desta geração.

A segunda obra, o *Campo de Futebol de Custóias* em Matosinhos, tal como a *Casa do Vale*, reflete idênticas preocupações metodológicas, adivinháveis desde logo no desenvolvimento planimétrico do conjunto. Com igual delicadeza, procurou interpretar o caráter e morfologia do lugar bem como a natureza do equipamento que este projeto representava, não se eximindo à árdua tarefa de resolver controladamente a composição volumétrica da intervenção. Também nesta obra, tal como em Vieira do Minho, o betão é protagonista, como material principal, expressivamente moldado em cor branca, opção que vem sendo recorrente em muitas obras de ultima geração, à semelhança de outras aqui mencionadas realizadas por outros arquitetos portugueses.

Apesar da simplicidade do programa, a obra revela uma cuidada leitura do sítio, da topografia, e da forma como se integra na paisagem e recria um novo lugar.

Refira-se ainda a clareza e naturalidade com que o arquiteto articula as diferentes cotas, hierarquiza espaços e estabelece percursos.

A entrada do nível 0 dá acesso a uma praça interior e ao bloco de balneários. Desta praça com caráter privado, nasce uma rampa com desenvolvimento dinâmico, que articula os dois níveis do equipamento, sugere uma promenade arquitetónica e oferece aos utentes interessantes perspetivas. Desta estratégia resulta um espaço de valor arquitetónico acrescentado e até inusitado se atendermos à dimensão e características deste equipamento.

Com esta atitude, Machado Vaz, mostra como os arquitetos mais jovens aproveitam e exploram oportunidades de projeto, de experimentação, demonstrando de novo que o processo metodológico apreendido, pode e deve traduzir-se de forma objetiva em obras de reconhecida qualidade. Aparte quaisquer considerações de valor estético, devemos ainda referir o valor plástico da construção que, pensamos, muito embora não pretendendo ser uma escultura, revela aspetos de grande qualidade formal. Sem falsas modéstias, sem recusar o desafio da contemporaneidade, esta obra espelha muito do que podemos considerar como princípios base de um entendimento disciplinar, fundado na metodologia do projeto, não replicando estilos ou maneirismos.

Embora com estilo, de “estilo” parece não tratar-se. Vejamos agora como outros arquitetos desta mesma Escola revelam outras latitudes do método como processo disciplinar.



Fig. 10.150 – VAZ, Guilherme Machado, *Custóias Futebol Clube*, Custóias, Matosinhos, 2007/09. Vista oeste e acesso ao Nível 0 (B) e Praça interior (A).



Fig. 10.151 – VAZ, Guilherme Machado, *Custóias Futebol Clube*, Custóias, Matosinhos, 2007/09. Vista da Praça interior (A) e rampa de acesso ao relvado (D).

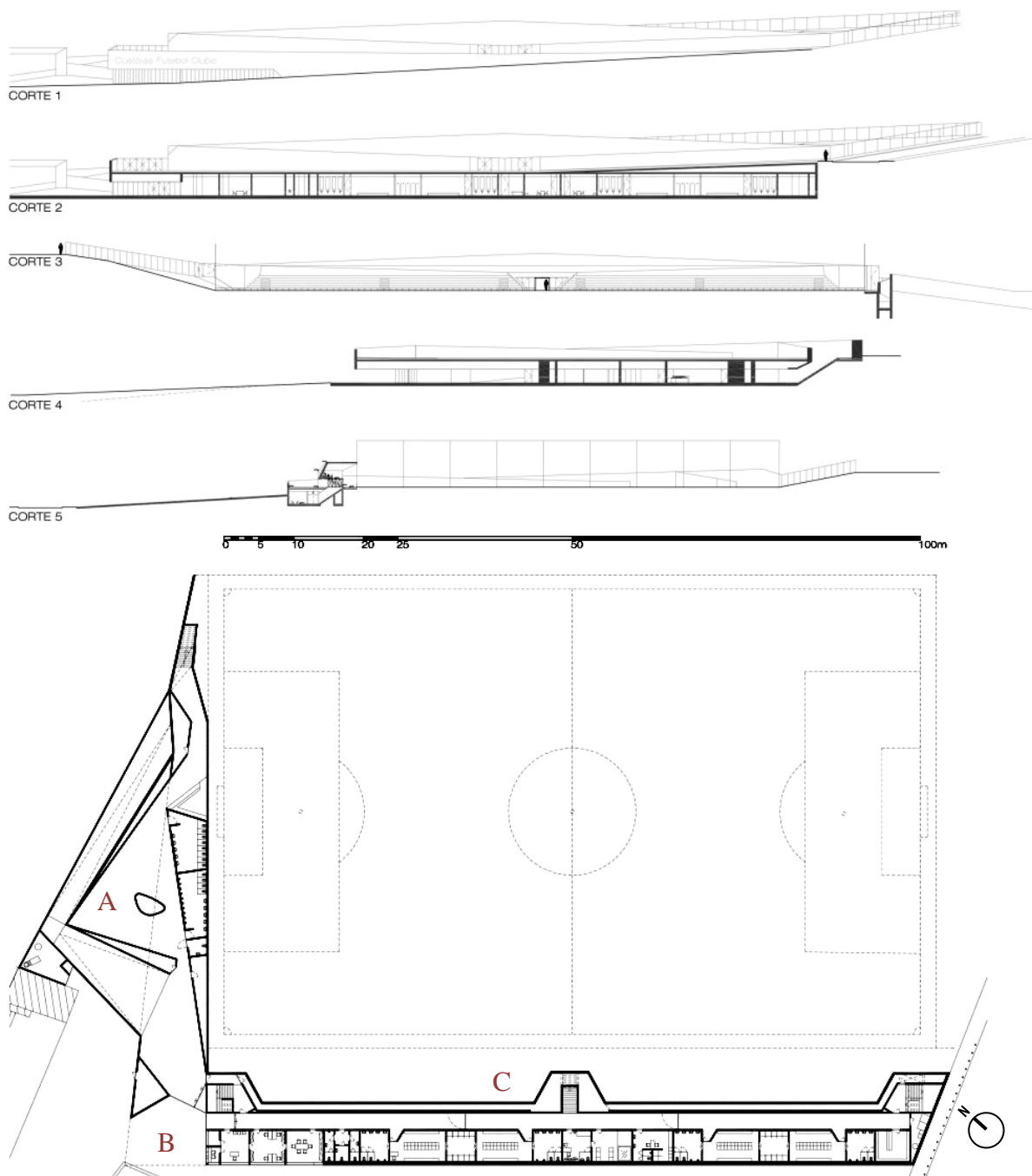


Fig. 10.152 – VAZ, Guilherme Machado, *Custóias Futebol Clube*, Custóias, Matosinhos, 2007/09. Cortes e Planta do Nível 0, escala gráfica. Legenda: A – Praça interior e rampa de acesso ao Nível 1; B – Acesso à Praça interior, atletas, árbitros e *vips*; C – Balneários das equipas e árbitros, posto médico, direção e outras dependências de apoio à atividade desportiva.



Fig. 10.153 – VAZ, Guilherme Machado, *Custóias Futebol Club*, Custóias, Matosinhos, 2007/09. Vista de Sul. GPS: 41°12'23.40"N 8°38'30.55"W



Fig. 10.154 – VAZ, Guilherme Machado, *Custóias Futebol Club*, Custóias, Matosinhos, 2007/09. Vista da bancada.

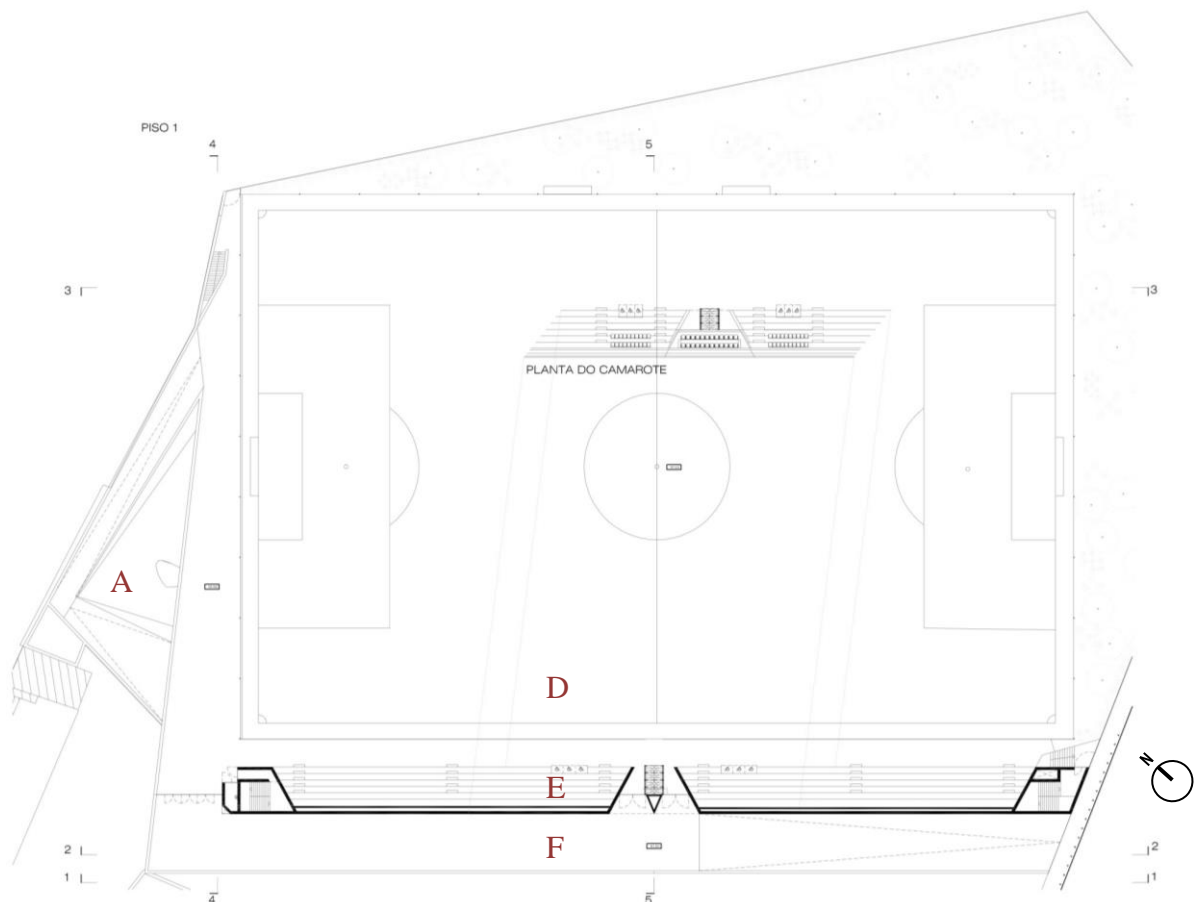


Fig. 10.155 – VAZ, Guilherme Machado, *Custóias Futebol Club*, Custóias, Matosinhos, 2007/09. Planta do Nível 1; A – Praça interior e rampa de acesso ao Nível 0; D – Relvado / campo de jogo; E – Bancada; F – Plataforma pedonal com os acessos para o público.

- Carlos Castanheira e Clara Bastai

Começamos por uma obra de Carlos Castanheira²⁴ (1957) e Clara Bastai (1962). Sendo Castanheira um colaborador íntimo de Siza Vieira, de longa data, desde Haia aos mais recentes projetos deste mestre, mostra-nos de forma autónoma a sua linha própria de investigação. Falamos a título de exemplo da *Casa Adpropeixe* (2005 – 2008), situada numa arborizada encosta do Parque Nacional Peneda Gerês, que segue a evolução de outros projetos anteriores como a *Quinta do Buraco III* (1998 - 2001), a *Casa Avenal* (2000 - 2004). Orientada a Sul, e com uma magnífica vista sobre a albufeira da barragem da Caniçada, esta casa em madeira de apenas 190 metros quadrados, área inferior aos 200 metros quadrados permitidos pelo Parque Nacional, localiza-se numa encosta de forte pendente, assente de forma peculiar numa estrutura de cinquenta e duas estacas de madeira e com acesso por uma ponte à cota alta.

Os autores implantaram a casa num pequeno patamar aí existente, elevando-a a uma cota que permite-se uma desafogada leitura da paisagem e da toalha de água criada pela albufeira da barragem da Caniçada.

Esta construção caracterizada principalmente por uma linguagem forte em parte determinada pela forte presença da madeira e da cobertura em cobre, apresenta uma planta de piso de geometria regular, de grande clareza, que reflete não só o pragmatismo de um entendimento racional da arquitetura, como revela uma enorme sensualidade e intuição, só comparável ao organicismo de alguns grandes mestres, lembrando mesmo algumas das obras de Frank Lloyd Wright. Excetuando as fundações em betão, toda a obra encontra na madeira o principal argumento estrutural, de composição espacial, requinte e conforto, que nos é transmitido pela dominância e nobreza deste expressivo material. Dispensando visíveis evocações tecnológicas, tudo se traduz numa quase artesanania de meios, que contribui decididamente como fator de uma natural integração paisagística. Com a plantação de mais algumas árvores e a presença desta nova

²⁴ Carlos Castanheira (1957), arquiteto licenciado pela ESBAP (Escola Superior de Belas Artes do Porto) em 1981. Frequentou também o Curso de Arquitetura da Academie voor Bouwkunst van Amsterdam em Amsterdão, aonde viveu entre 1981 a 1990. Desde estudante que colabora com o arquiteto Álvaro Siza em projetos nacionais e internacionais. Em 1993 cria o gabinete de arquitetura Carlos Castanheira & Clara Bastai, Arquitectos Lda com a arquiteta Maria Clara Bastai. Tem participado em júris de concursos de arquitetura, conferências, orientando cursos, comissariado e organizado exposições, editando e publicando livros e catálogos. Atualmente é responsável pela coordenação das atividades da Casa da Arquitetura, no Porto. Foi distinguido com os prémios Construção em Madeira 2005 – AIMMP, o Prémio Nacional de Arquitetura em Madeira 2011 – AFN/MA, Prémio Best Wine of Tourism 2015 – Vencedor regional na categoria de Arquitetura e Paisagem.



Fig. 10.156 – Carlos Castanheira & Clara Bastai, Arqtos Lda., *Casa Adpropeixe*, Terras do Bouro, Geres, 2005/08. Vista Nordeste.

GPS: 41°41'1.28" N | 8°9'49.57"W



Fig. 10.157 – Carlos Castanheira & Clara Bastai, Arqtos Lda., *Casa Adpropeixe*, Terras do Bouro, Geres, 2005/08. Vista Sul/Poente.

Fig. 10.158 – Carlos Castanheira & Clara Bastai, Arqtos Lda., *Casa Adpropeixe*, Terras do Bouro, Geres, 2005/08. Vista do interior para o terraço Sul/Poente.

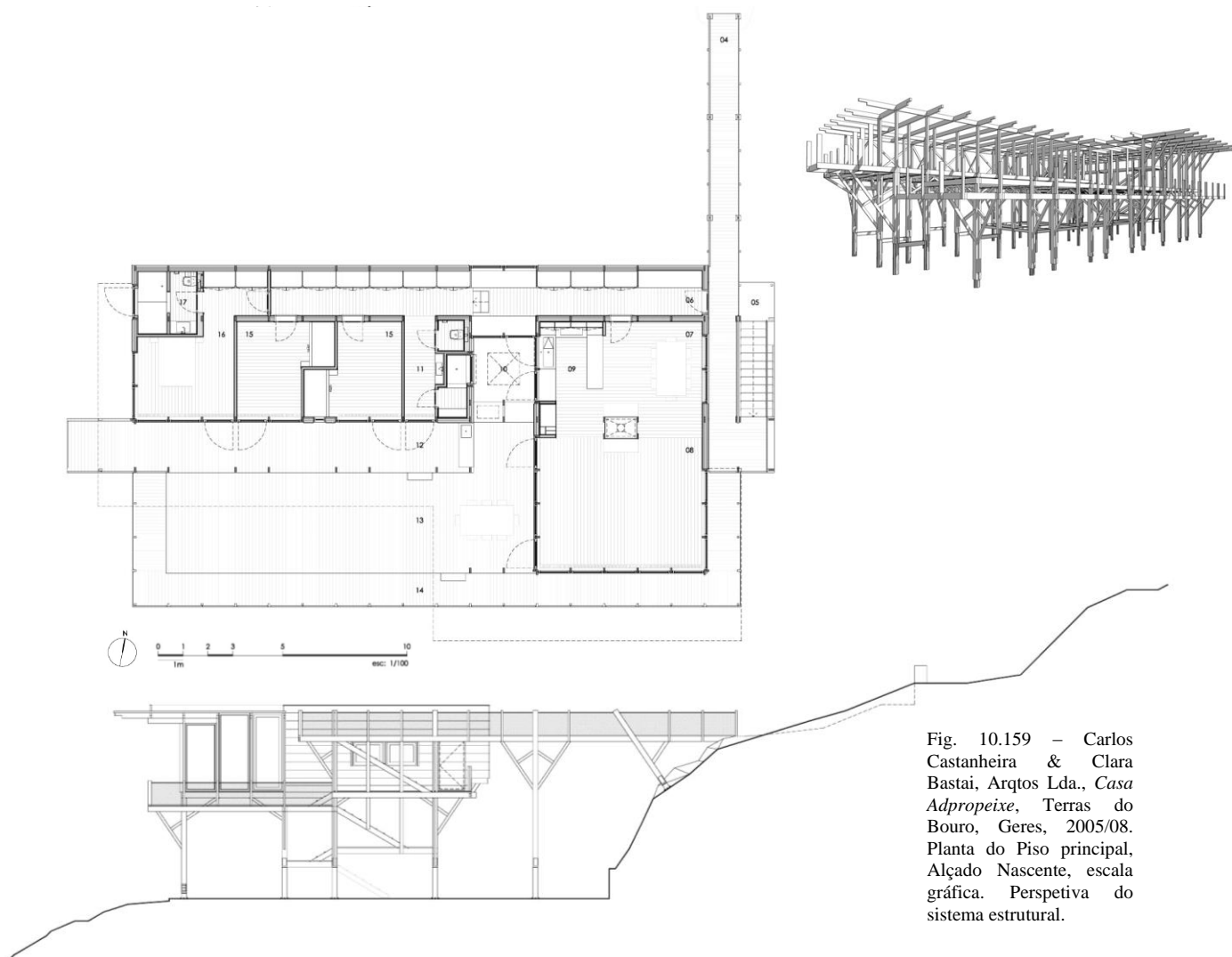


Fig. 10.159 – Carlos Castanheira & Clara Bastai, Arqtos Lda., *Casa Adpropeixe*, Terras do Bouro, Geres, 2005/08. Planta do Piso principal, Alçado Nascente, escala gráfica. Perspetiva do sistema estrutural.

arquitetura, fica a ganhar o lugar. Este, do mesmo modo que os casos anteriores, é um exemplo em como a sempre presente noção de integração com a envolvente, resulta não só na inevitável transformação do lugar, como resulta para este em valor acrescentado. Lembrando Siza Vieira; “*A arquitectura está no sítio*”.

- Atelier Correia/Ragazzi Arquitectos

Em idêntico cenário, com a mesma localização geográfica, também nas margens da albufeira da barragem da Caniçada, entre o rio Cavado e os seus afluentes, podemos encontrar uma pequena casa de férias da autoria de Graça Correia²⁵ (1965) e Roberto Ragazzi²⁶ (1969). Falamos da *Casa do Gerês* (2003 – 2006), uma típica caixa em betão projetada ortogonalmente às curvas de nível e pairando sobre o declive íngreme do terreno, anuncia-se pontualmente por entre as árvores evitando o impacto de uma maior exposição. Pelo seu carácter e materialidade assume uma linguagem diametralmente oposta à da casa anterior, a *Casa Adpropeixe*. Além do tradicional programa habitacional para casa de férias, previa também a recuperação de uma pequena construção em granito, encravada na encosta. A solução encontrada, autonomiza-se da pequena construção pré-existente através de um volume monolítico em betão. Contudo é a reabilitação desta pré-existência que define a escala e a implantação da nova construção, na harmonização do conjunto, deixando uma vez mais clara, a noção da importância do sítio. O sítio como argumento potenciador e não redutor.

Projetado sobre a ravina, o novo volume, lembra idêntica atitude assumida por Eduardo Souto Moura com uma das *Duas Casas de Ponte de Lima*. De cobertura acessível, esta construção, assemelha-se também à ideia defendida por Carvalho Araújo na Unidade Turística de *Passos de Silgueiros* (2002 – 2012) ou à do *Lar de Idosos de Alcácer do Sal* (2006 – 2010), dos irmãos Aires Mateus, obras já apresentadas neste

²⁵ Graça Correia (1965), arquiteta licenciada pela FAUP (Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto) em 1989. Até 1995 colabora com o arquiteto Eduardo Souto Moura. Inicia a atividade profissional liberal em 2000 tendo desenvolvido vários projetos em coautoria com este mesmo arquiteto, designadamente o *Espaço Robinson* em Portalegre. Em 2006 conclui o doutoramento pela UPC (Universidade Técnica da Catalunha). Entre 2005 e 2013 foi membro da Ordem dos Arquitectos. Lecciona desde 1990 em várias universidades. Atualmente é professora auxiliar convidada da FAUP e faz parte da Direção do curso de Arquitetura da Universidade Lusófona do Porto. Entre conferências e exposições publica em 2008 o livro *Ruy Athouguia: A Modernidade em Aberto*, o qual passou a partir de 2014 a fazer parte da coleção “Arquitectos Portugueses”. No seu currículo conta ainda com alguns prémios e prémios a nível nacional como internacional.

²⁶ Roberto Ragazzi, (1969), arquiteto licenciado pela IUAV (Istituto Universitario di Architettura di Venezia) em 1997. Entre 1998 e 1999 trabalhou no Atelier de Maquetismo profissional de Alvaro Negrello, conhecido maquetista dos maiores nomes da arquitetura da cidade do Porto. Entre 2000 e 2005 foi colaborador do arquiteto Virgínio Moutinho. Em 2005 funda com Graça Correia o escritório Correia/Ragazzi Arquitectos. No seu currículo conta ainda com alguns prémios e tem participado em diversas conferências nacionais e internacionais.



Fig. 10.160 – Correia/Ragazzi Arquitectos, *Casa no Gerês*, Caniçada, Vieira do Minho, 2003/06. *Prémio Secil 2008*.
GPS: 41°39.5111'N | 8°10.824'W

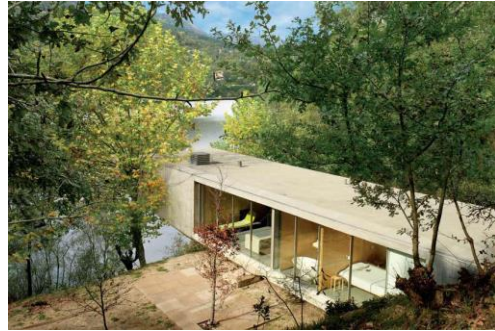


Fig. 10.161 – Correia/Ragazzi Arquitectos, *Casa no Gerês*, Caniçada, Vieira do Minho, 2003/06.

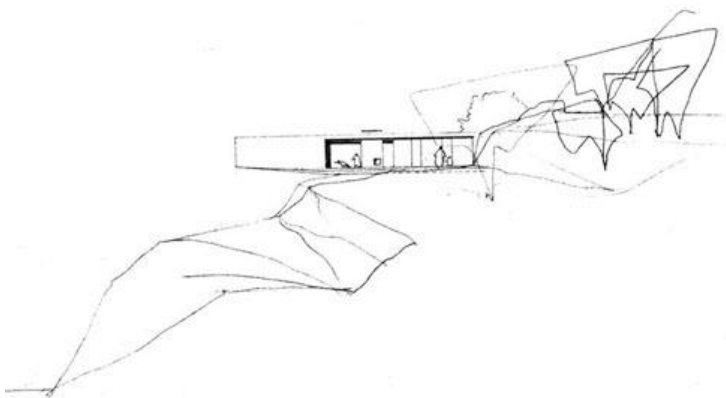


Fig. 10.162 – Correia/Ragazzi Arquitectos, *Casa no Gerês*, Caniçada, Vieira do Minho, 2003/06. Alçado, Corte e Planta de piso. Desenhos sem escala.

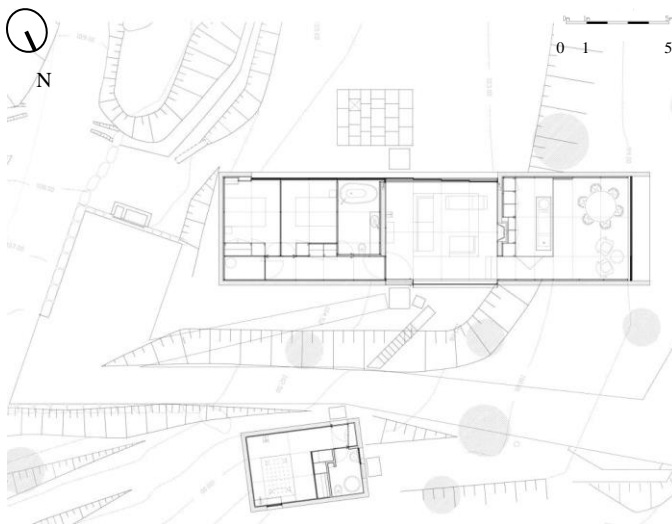
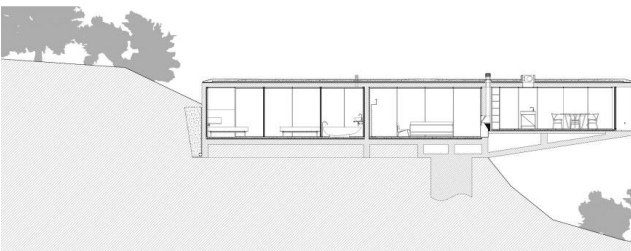
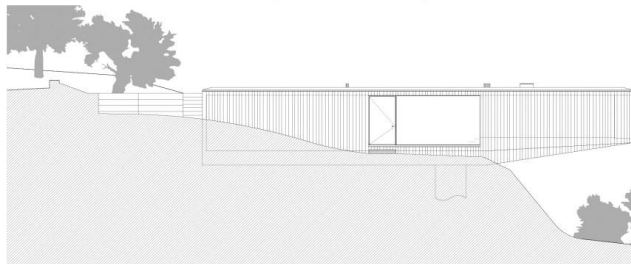


Fig. 10.163 – Correia/Ragazzi Arquitectos, *Casa no Gerês*, Caniçada, Vieira do Minho, 2003/06. Esquisso dos autores do projeto.

Fig. 10.164 – Correia/Ragazzi Arquitectos, *Casa no Gerês*, Caniçada, Vieira do Minho, 2003/06. Alçado Norte, Corte longitudinal e Planta de piso. Desenhos com escala gráfica.

capítulo. Nos três casos a utilização recorrente da cobertura acessível, como tema, lembra afinidades conceituais com a icónica *Casa Malaparte* (1937) do arquiteto italiano Adalberto Libera (1903 – 1963). Esta casa, tal como nos restantes exemplos anteriormente apresentados, recorre a uma paleta de materiais muito reduzida.

Na construção pré-existente, vestígio de um passado não muito longínquo, foi instalado à cota baixa um espaço de arrumos e de apoio ao ski aquático. No piso superior foi criado um quarto autónomo para hóspedes, que se liga à habitação principal através de uma estreita escada exterior. O telhado da velha construção foi substituído por uma cobertura plana e as janelas de madeira por caixilharias de ferro, segundo os melhores preceitos técnicos e construtivos amplamente explorados em obras de arquitetos próximos ou afetos à Escola do Porto. Cobertura e caixilharias assumem-se assim como elementos de continuidade entre as construções.

O corpo principal, – a caixa em betão aparente - assume-se como uma peça contemporânea, pela sua forma e expressão, guardando uma elegante atmosfera interior resultante do conforto proporcionado pelo revestimento dos tetos e paredes, em contraplacado de bétula, em contraste com o betão polido dos pavimentos. Esta casa amplamente rasgada a sul, salas e quartos, propõe à semelhança de outras projetadas por Eduardo Souto Moura, no melhor estilo *miesiano*, uma noção de continuidade e complementaridade entre interior e exterior, onde a privacidade parece garantida pelo isolamento e densa arborização do local, recriando, quem sabe, um quadro próximo da *Casa Farnsworth* (1951) de Mies van der Rohe, neste caso implantada a uma cota mais favorável.

Seguimos agora para dois projetos do gabinete de arquitetura de Rebelo de Andrade, profissional sénior licenciado pela ESBAL (Escola Superior de Belas Artes de Lisboa), que conta em cada uma destas obras, ora com a coautoria de Tiago Andrade (1982), seu filho, licenciado pela FAUP (Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto), em 2010, ora com Diogo Aguiar (1983), licenciado por esta mesma faculdade em 2008. Em ambas as situações, na sequência da tipologia apresentada no caso anterior, desenvolvem projetos de vocação hoteleira integrados no Parque natural de Pedras Salgadas, em Bornes de Aguiar.

- Os exemplos de Pedras Salgadas: Rebelo de Andrade, Tiago de Aguiar e Diogo Aguiar.

O primeiro exemplo, a *Casa da Arvore*, assenta na exploração incomum de uma pequena casa/habitáculo, para férias e fins-de-semana, completamente solta do solo,

pairando por entre frondosas árvores como o próprio nome indica. De geometria ousada, metaforicamente lembra a forma animal de uma cobra que espreita por entre a folhagem. A sua sugestiva imagem é ainda reforçada pela textura escamada do revestimento, em pequenas placas de pedra ardósia negra, que lhe imprimem um brilho mate e certa vibração. Com acesso por um passadiço, tipo ponte, aproxima-se tipologicamente da casa que antes apresentamos, de Clara Castanheira e Clara Bastai. A *Casa da Árvore*, apesar de bastante pequena, em área, mostra-se grande quer pela audácia do conceito, quer pela espacialidade encontrada. Ainda que isolada do terreno, na sua expressão altaneira, facilmente cria uma apelativa relação com o mundo exterior, transportando para dentro de si a sombra das árvores, o azul do céu, ou a poesia das noites estreladas e do luar. Com esta obra os autores foram agraciados com *Premio Archdaily 2014*, na categoria de hotelaria

A esta relação de integração, um pouco atrevida nos seus propósitos, contrapõe-se uma visão mais terrena, que não ousa desafiar a gravidade, uma atitude mais comum para tão bucólica paisagem. Trata-se neste segundo caso de uma pequena habitação turística, que integra um conjunto de vinte e duas unidades habitacionais, que constituem o empreendimento Pedras Salgadas Eco – Resort. Como reconhecimento da sua singularidade estas pequenas unidades foram distinguidas com o prémio *Archdaily 2012* na categoria de hotéis e restaurantes e igualmente nomeadas para o melhor design de hotel da conhecida revista londrina *Wallpaper*. Este exemplo, igualmente integrado no Parque Natural de Pedras Salgadas, seguindo uma tipologia mais convencional, mantém a madeira e a ardósia como principais protagonistas da imagem da construção e fatores de identidade na relação com as casas da árvore. Este projeto de Luís Rebelo de Andrade e Diogo Aguiar, remetem-nos mais uma vez para as mesmas noções de outros exemplos aqui apontados, que não deixam dúvidas quanto a um entendimento disciplinar que mais do que preocupado com modelos, ou estereótipos, busca no seu próprio campo conceptual e metodológico os argumentos de uma abordagem iminentemente humanista e desejadamente poética da arquitetura, enquanto inestimável contributo para o entendimento cultural e social da nossa contemporaneidade.

Como lembra Pedro Gadanho, por entre explicações, justificações, ou “códigos genéticos”, “*a importância da herança da arquitectura portuguesa e de Siza Vieira em particular é mostrar que a arquitectura se faz por regeneração, miscigenação, renovação... portanto é preciso que cada geração construa algo novo sobre aquilo que*

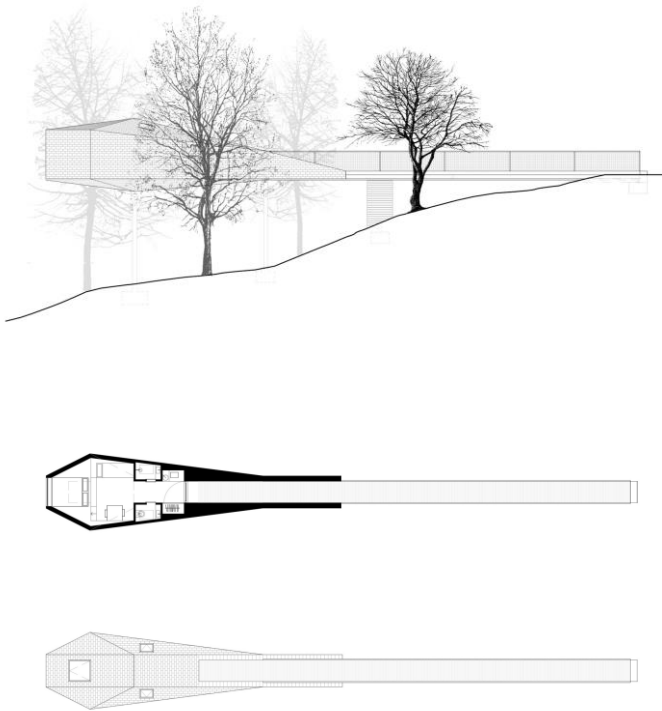


Fig. 10.165 – ANDRADE, Luís Rebelo; ANDRADE, Tiago Rebelo de, *Casas da Arvore*, Parque Pedras Salgadas, Bornes de Aguiar, 2012. Alçado lateral direito e planta de piso e planta de cobertura, sem escala.



Fig. 10.166 – ANDRADE, Luís Rebelo; ANDRADE, Tiago Rebelo de, *Casas da Arvore*, Parque Pedras Salgadas, Bornes de Aguiar, 2012. GPS: N 41° 32' 47" I W 07° 36' 17"



Fig. 10.167 – ANDRADE, Luís Rebelo; ANDRADE, Tiago Rebelo de, *Casas da Arvore*, Parque Pedras Salgadas, Bornes de Aguiar, 2012. Imagem do interior



Fig. 10.168 – ANDRADE, Luís Rebelo; AGUIAR, Diogo, *Pedras Salgas Eco-Resort*, Pedras Salgadas, Bornes de Aguiar, 2012. Planta tipo de uma unidade habitacional transformável em 22 variações possíveis, sem escala.



Fig. 10.169 – ANDRADE, Luís Rebelo; AGUIAR, Diogo, *Pedras Salgas Eco-Resort*, Pedras Salgadas, Bornes de Aguiar, 2012. N 41° 32' 47" I W 07° 36' 17"

lhe é deixado”²⁷. Por tudo isto e pela transversalidade da obra de Siza, segundo outra leitura, de Jorge Figueira, parece-nos importante citar o último parágrafo do texto que este escreveu para o catálogo da exposição *Porto Poetic*²⁸ (Porto, 2014): - “Aquela *“viagem do oriente” de Le Corbusier inaugura o século XX, como estas obras de Siza o fecham. O século XX foi também como todos os séculos anteriores à procura de uma saída, Siza encontrou a Saída por onde podemos começar*”²⁹. A eloquência da frase, que subscrevemos, é esperançosa e talvez premonitória, considerados que são os percursos profissionais de alguns arquitetos, nomeadamente os portugueses que neste capítulo foram apresentados. Assim no futuro o possam outros demonstrar.

10.9. Abrir Caminhos mais do Indicar Caminhos

E às novas gerações, seguindo igual pedagogia, com a mesma elevação de Mestre Ramos, que *“gostava de abrir caminhos mais do que indicar Caminhos”*³⁰, Fernando Távora, levou também aos seus alunos a liberdade de experimentar, de subverter e alterar, sempre com *“máxima liberdade, máxima responsabilidade”*³¹, como era lema de Carlos Ramos. E sob o alcance do seu exemplo, Távora recorda-o, dizendo: - *“Evoco com frequência na minha prática profissional, profundamente marcada pelo ensino de Mestre Carlos Ramos, esse clima de certa libertação formal, aliado à sua consequente responsabilização, que ele criava junto dos seus alunos e, na medida das minhas possibilidades, continuo a procurar responder-lhe e a reconhecer a sua actualidade.”*³². E a comprova-lo, nada melhor que o depoimento de um antigo aluno para nos descrever esta visão, esta postura de grande pedagogo que teve Fernando Távora. Falamos do testemunho de Siza (1933) em 2005 – logo após o desaparecimento

²⁷ Poetic Porto – *Regeneração debaixo do Vulcão*, Pedro Gadanho, Catálogo da Exposição Porto Poetic, Edição da Ordem dos Arquitectos SRN com Curadoria de Roberto Cremascoli, Porto 2014 p 76.

²⁸ Porto Poetic, Exposição co-organizada pela Ordem dos Arquitectos – Secção Regional do Norte e pela Camara Municipal do Porto (Pelouro da Cultura), com curadoria do arquiteto Roberto Cremascoli, primeiramente apresentada em Itália no Museu de Arquitectura e Design La Triennale di Milano, que contou com cerca de nove mil visitantes nos quarenta e cinco dias de exibição em Milão (13 de Setembro a 27 de Outubro de 2013). Esta exposição foi remontada no Porto na Galeria Municipal Almeida Garrett (Jardim do Palácio Cristal) entre 6 de Março e 13 de Abril de 2014.

²⁹ Poetic Porto – *Todo o Começo é Involuntário*, Jorge Figueira, Catálogo da Exposição Porto Poetic, Edição da Ordem dos Arquitectos SRN com Curadoria de Roberto Cremascoli, Porto 2014 p 192.

³⁰ rA, *Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto – Ano I, Nº 0, Outubro de 1987, Távora, Fernando, Evocando Carlos Ramos*, p.75.

³¹ *Ibidem*, p.75.

³² *Ibidem*, pp. 75 – 76.

do mestre – que dizia: “...o ofício de fazer arquitectura, como qualquer outro ofício, não é apanágio de alguns iluminados. Por isso, às suas lições se reservou a maior dignidade da porta que se abre aos novos estudantes”³³. Consideremos também o testemunho de Alcino Soutinho³⁴ (1930-2013) ao recordar Fernando Távora (1923-2005) como “um introdutor de curiosidades pelas coisas da arquitectura. E fazia-o de uma maneira aparentemente prosaica, mas com uma riqueza notável? Por exemplo; trazia de casa um objeto, às vezes um objeto de design, e a partir dali fazia toda a construção de um discurso que podia ir até à escala da cidade? Era um verdadeiro deslumbramento para os alunos. Ele era um grande pedagogo, e sobretudo com muita graça? Nele, a faceta do divertimento era muito importante. Uma das suas felicidades era comer. Ele transparecia felicidade...”³⁵ É portanto esta postura tão terrena, associada à visão de homem culto, de aberta pedagogia, que fez de Távora e do seu pensamento o timão de uma Escola, no rumo apontado por Mestre Ramos, sempre num espírito de estreita observância dos valores do rigor e responsabilidade. Távora que foi diretor desta instituição promoveu e difundiu mais do que uma simples assunção de modelos ou condicionadoras visões da liberdade conceptual. E como recordava Siza, logo após o seu desaparecimento em 2005: - “Por isso as suas lições marcaram profundamente o que tem sido chamado de elitismo da Escola do Porto e que não é mais do que a rejeição constitutiva de qualquer “estilismo” cenográfico e anedótico a pretexto ou com álibi da morte das visões totalitárias e da mobilidade e dispersão do mundo moderno. Reconhecendo a impossibilidade de aplicação pura de qualquer modelo teórico, ensina-nos que o futuro será sempre incerto e a obra de arquitetura sempre sujeita a novas intervenções transformadoras.”³⁶ Távora, além da importância da sua obra, deixa-nos o legado de uma mensagem que ainda encontra eco nas gerações que lhe seguiram. Defendia ainda Fernando Távora que essa liberdade conceptual, que

³³ Revista, *O tripeiro*, 7ª série, Ano XXIV, Número 10, Outubro de 2005, p.263.

³⁴ Alcino Soutinho (1930-2013), arquiteto licenciado pela ESBAP (Escola Superior de Belas Artes do Porto) em 1957. Inicia a sua atividade de arquiteto, como profissional liberal, em 1957, que interrompeu temporariamente em 1961 para realizar um trabalho de investigação sobre Museologia em Itália. Desde essa data até 1971, elabora vários projetos de habitação social para a região norte sobre a égide da Fundação das Caixas de Previdência. Em 1972 inicia a sua atividade como professor da ESBAP, e termina sua docência em 1999, como professor da FAUP. Em 1982 ganha o *Premio Europa Nostra* (*International Federation of the Protection of Europe's Cultural and Natural Heritage*), com o projeto da *Pousada de S. Diniz*, em Vila Nova de Cerveira. Em 1984 é-lhe atribuído o *Prémio AICA* (Associação Internacional de Criticos de Arte), com os projetos da *Biblioteca-Museu Souza Cardoso* e o *Edifício do Paços de Concelho de Amarante*.

³⁵ Revista, *O tripeiro*, op. cit , p.263.

³⁶ *Ibidem*.

sempre defendeu, não devia resultar em “formas pretensamente “geniais”” ou “diferentes” que por vezes, nada mais satisfazem do que o egoísmo dos seus autores, até porque é sabido que a forma, só possui significado na medida em que representa ou satisfaz, para além de um homem, toda uma sociedade que dela se utiliza”³⁷.

Por isso mais do que indicar caminhos, a Escola de Távora abriu caminhos. Sensibilizou e alertou para o risco de sedutoras formulações que “lápiz maravilhosos” tendem a efabular. Como o próprio dizia mais importante que um lápis maravilhoso é uma mente maravilhosa. “Daqui a conclusão, cremos, de que deverá atender-se sempre ao especto pedagógico das formas, à influência que elas poderão ter sobre determinados sectores da sociedade, [...] na medida em que as formas produzidas por determinada sociedade se entrechocam, se negam, se contrariam, se desintegram, o espaço em que tal sociedade se estabelece sofre um processo que chamaremos de delapidação, o qual se dá, evidentemente, por razões várias mas no qual os mais aptos têm uma clara quota-parte de responsabilidade. A delapidação é assim um processo de criação de formas desprovidas de eficiência e de beleza, de utilidade e de sentido, formas sem raízes, verdadeiros nado-mortos que nada acrescentam ao espaço organizado ou perturbam a sua existência.”³⁸

Para esta Escola, não existem então processos de sentido único. Logo este modo de fazer, de experimentação nunca recusada, repetidas vezes observado, analisado, classificado e reclassificado por visões como as de Frampton, Gregotti, Dal Co ou Moneo, Bohigas, Baeza e tantos outros, não tem por vocação constituir-se como alternativa, mas antes contribuir para uma discussão disciplinar, para uma eventual orientação. No panorama da arquitetura contemporânea, para quem nele vê um caminho, sê-lo-á, ainda assim, mais um instrumento, mais um processo, mais um modo de transformar a realidade. Como habitualmente, e de forma enfática Siza gosta de dizer, e recorrentemente citado por Kenneth Frampton; “os arquitectos nada inventam, apenas transformam a realidade.”³⁹ Importa então saber como transformar a realidade, como fazê-lo bem. De contrário, e analogamente, pouca diferença haverá entre esta frase e a de Lavoisier que diz que “na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se

³⁷ TÁVORA, Fernando, Da Organização do Espaço, FAUP Publicações, 2006, p. 26.

³⁸ *Ibidem*, pp. 26-27.

³⁹ FRAMPTON, Kenneth, Álvaro Siza, *Profesión poética*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, Edizioni Electa, Fevereiro de 1988, p.12, ou in ÁLVARO SIZA: Transforming Reality, <https://www.youtube.com/watch?v=ldl5-ibQyRg>

transforma”.⁴⁰ Queremos com isto dizer que no pragmatismo e humildade destas proferidas palavras, com as quais Siza nos “sossega”, por antítese se afirma o seu génio criador. De facto, no que à ciência e a Lavoisier diz respeito, a consentida previsibilidade das leis da física assim o faz entender. Como facilmente podemos verificar, se a arquitetura não faz parte das “ciências exatas”, enquanto processo criativo e artístico, logo não poderemos considera-la, nos seus resultados, como um produto simplesmente lógico, dedutivo e racionalmente demonstrável, ainda que indiscutivelmente inteligente. A arquitetura não resulta pois do simples somatório de partes, mas antes de uma complexa transdisciplinaridade centrada no precário equilíbrio entre objetividade e subjetividade, razão, intuição e emoção, inerentes à especificidade própria do método, no modo de pensar e projetar em arquitetura. Aqui entronca então, por vezes, a desejada dimensão poética e autoral, ainda que caminhemos cada vez mais, para uma prática de equipa, situação que não impede de todo esse acento autoral tantas vezes poético, daqueles que reconhecemos como mestres, neste tempo global. Diríamos que nas novas gerações essa dimensão acaba sempre reconhecível nas micro narrativas de uma realidade inevitavelmente fragmentada. Tudo se encerra portanto num consequente ciclo de transformação. Mas a insistente procura do belo, que a natureza tão bem domina, faz parte do génio humano, talvez o seu único intérprete e destinatário. E é o génio criativo, na sua intuitividade, mais do que o determinismo de qualquer equação física ou matemática, que empresta matéria à arquitetura, e de que esta se socorre para combinar formas, cores e texturas, criando construções que resistam à gravidade e se enobreçam pela a luz.

E é este entendimento, quase metafísico, que me leva de novo à já citada frase de Távora de que “*o estilo não conta, o que conta é a relação do homem com o mundo*”. Então, pensamos ser nesta interação do homem com o meio, o lugar onde residem os argumentos seminais da condição sensível e artística, que o génio humano tantas vezes encerra. Serão pois estas as razões que parecem animar a produção arquitetónica nacional, realizada ao longo das quatro últimas gerações, onde muitos dos mais jovens arquitetos portugueses ainda orgulhosamente se reveem.

10.10. O Desenho como Instrumento de um Método.

É por todos nós reconhecido, o progressivo e rápido esquecimento do desenho no

⁴⁰ Lei de Lavoisier ou *Princípio da Conservação da Matéria*.

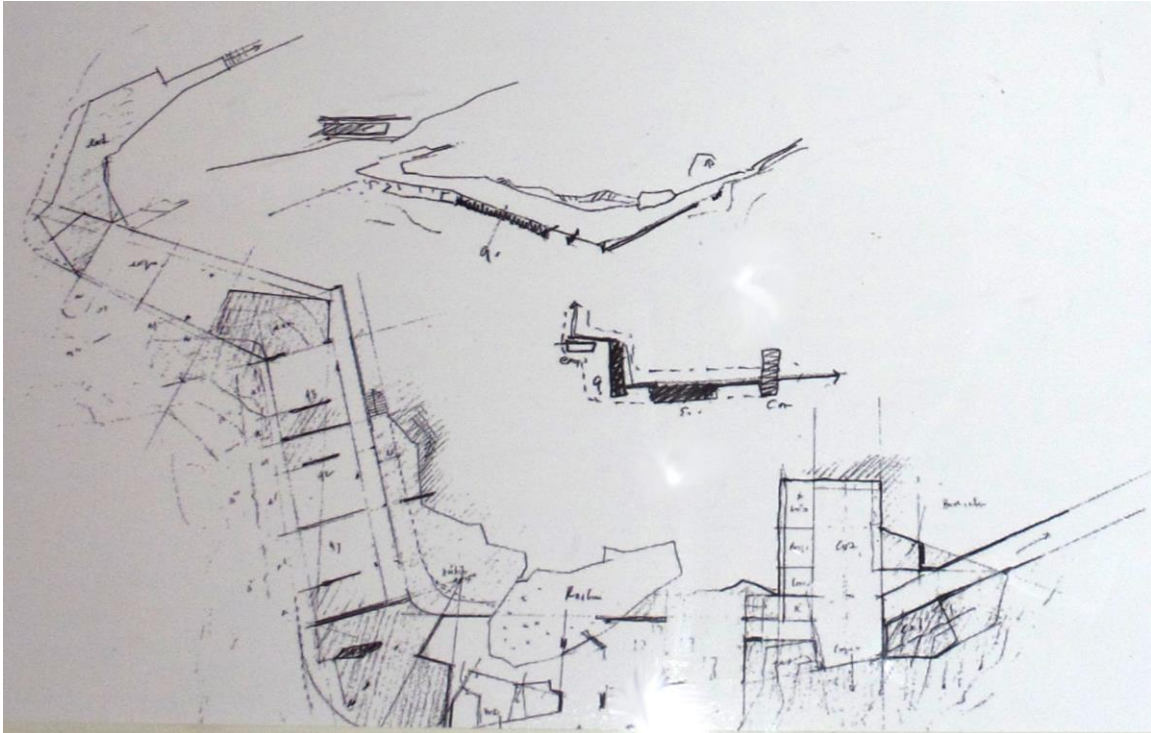


Fig. 10.170 – ARAÚJO, Carvalho, *De Lemos*, Passos do Silgueiros, 2012. Esquissos da ideia e estudo de planta à régua e esquadro, técnica que promove uma maior liberdade conceptual, na medida em que agiliza o processo e permite maior flexibilidade, como verificação intermédia entre o esquisso e o desenho rigoroso.

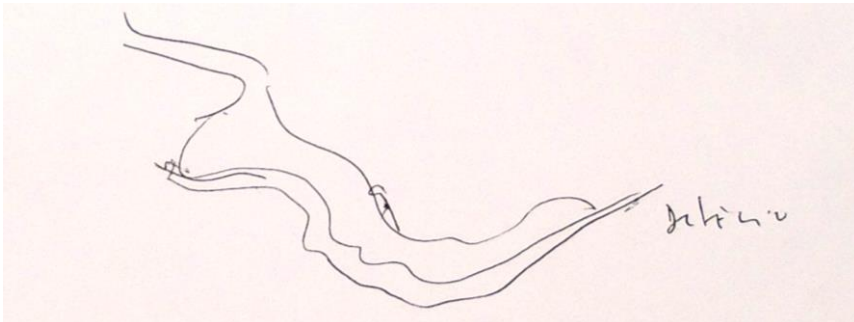


Fig. 10.171 – ARAÚJO, Carvalho, *De Lemos*, Passos do Silgueiros, 2012. Esquisso do autor do projeto.

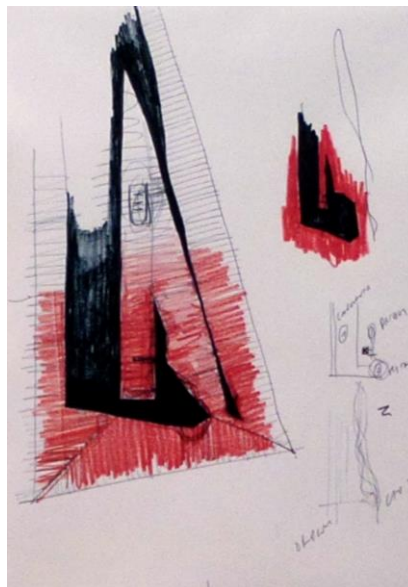
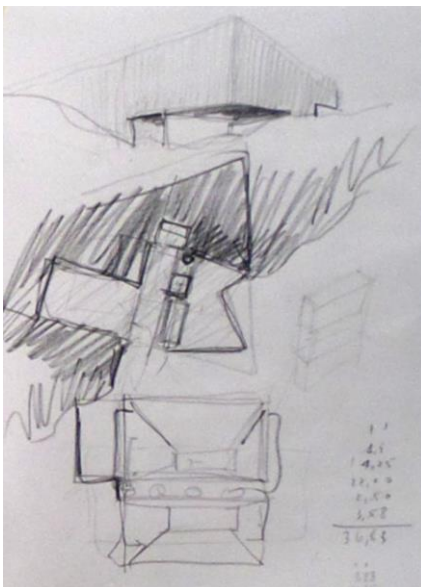


Fig. 10.172 – REBELO, Camilo, *Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa*, Vila Nova de Foz Côa, 2004/10. Esquisso a grafite, do autor do projeto.

Fig. 10.173 – REBELO, Camilo, *Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa*, Vila Nova de Foz Côa, 2004/10. Esquisso a grafite e tinta de cor, do autor do projeto.

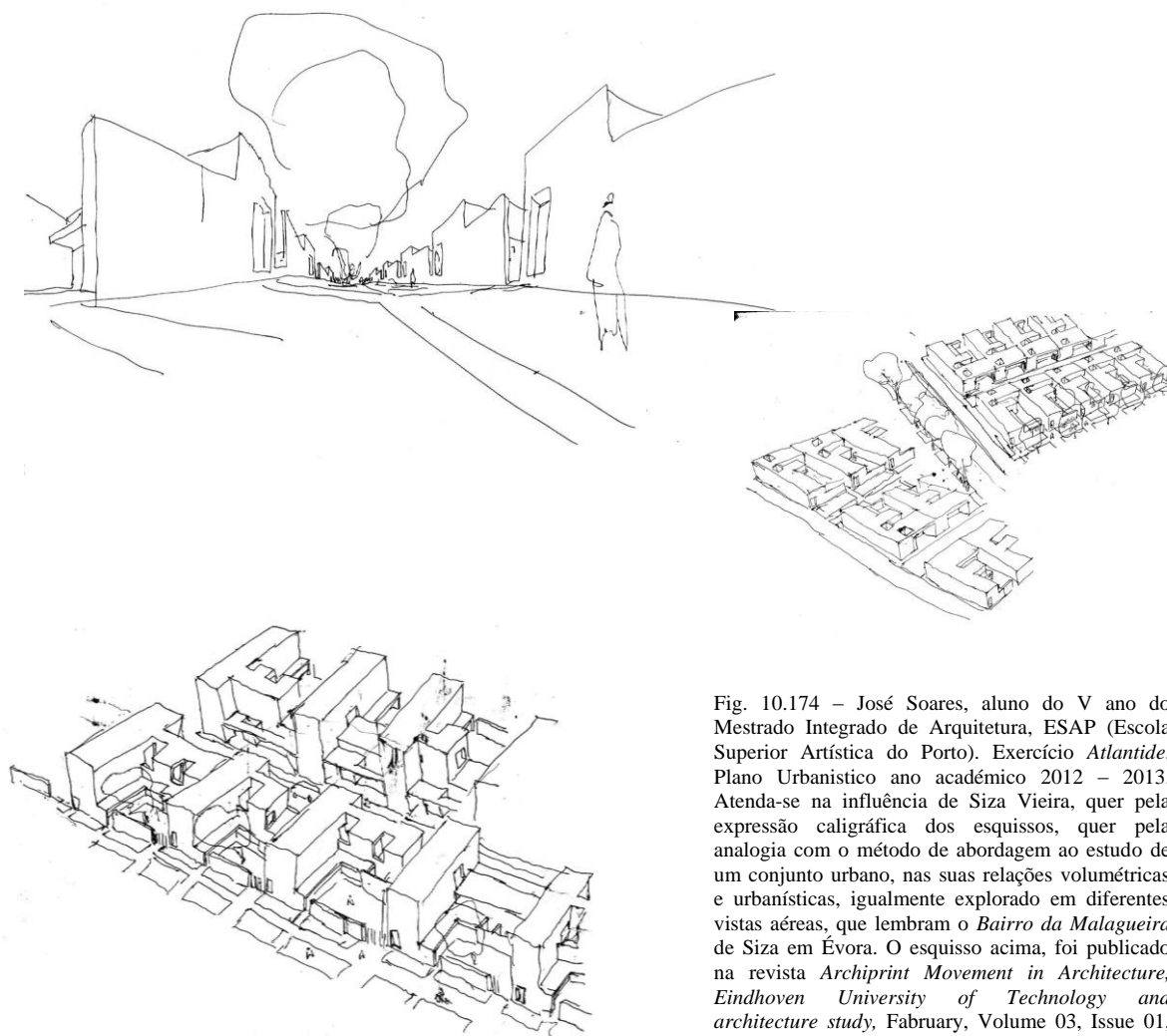


Fig. 10.174 – José Soares, aluno do V ano do Mestrado Integrado de Arquitetura, ESAP (Escola Superior Artística do Porto). Exercício *Atlantide*, Plano Urbanístico ano académico 2012 – 2013. Atenda-se na influência de Siza Vieira, quer pela expressão caligráfica dos esboços, quer pela analogia com o método de abordagem ao estudo de um conjunto urbano, nas suas relações volumétricas e urbanísticas, igualmente explorado em diferentes vistas aéreas, que lembram o *Bairro da Malagueira* de Siza em Évora. O esboço acima, foi publicado na revista *Archiprint Movement in Architecture*, Eindhoven University of Technology and architecture study, February, Volume 03, Issue 01, pp. 31 a 33.

ensino da arquitetura, e até o seu uso no quotidiano profissional, face ao intrépido avanço das novas tecnologias, que tudo parecem fazer dispensar, até o arquiteto.

Se para muitos já seria dispensável desenhar, por inércia, preguiça ou envergonhada falta de aptidão, agora mais força ganha este argumento, ao que parece, e continua a ganhar. Mas a necessidade de desenhar, como processo de análise, representação e comunicação começa na escola.

Quando recordo os primeiros momentos na aprendizagem da disciplina, lembro sempre umas tantas sábias palavras, proferidas por um dos meus professores do primeiro ano: - “*Desenhar aprende-se, o gosto educa-se...*”.⁴¹ E se educar o gosto é matéria mais discutível, ou talvez não, aprender a desenhar devia ser um imperativo desde o primeiro momento de escola. Assim o é em algumas delas, mas não em todas as escolas de arquitetura portuguesas.

⁴¹ Pinto, Fernando Maia, Citado por José Carlos Sousa, testemunho presencial, 1º ano de arquitectura, ESAP, 1982

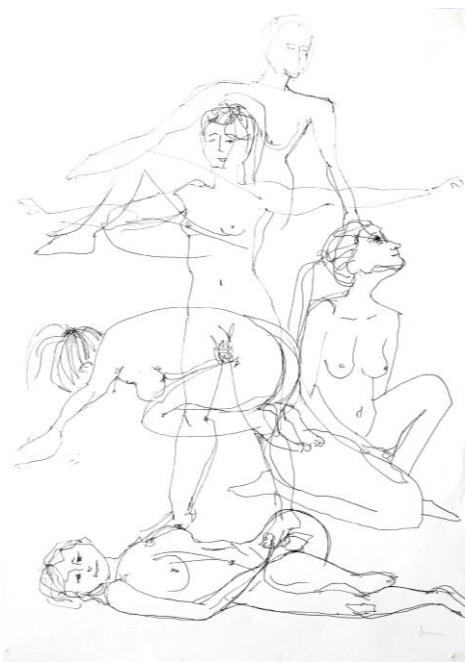


Fig. 10.175 – Kaisa Diikarvinen, aluna de Erasmus da Aalto University, School of Arts, Design and Architecture – Otaniemi, Helsinquia / II ano do Mestrado Integrado de Arquitectura, ESAP (Escola Superior Artística do Porto). Exercício: estudos de movimento.

A Escola de Távora, Siza e Souto Moura, o legado e não a instituição, é por isso muito importante, pois toma o desenho como um desígnio para as novas gerações. Não convém esquecer a importância que o desenho teve no renascimento quando definitivamente transformou o mestre construtor em arquiteto, como um pensador, intelectual e artista, separando em definitivo os campos da conceção e da realização. Evoluindo para um discurso arquitetónico verdadeiramente novo foi essa transformação que permitiu ao arquiteto trabalhar longe do local da obra. Foi desenvolvendo cada vez mais o desenho como adestramento intelectual, que pelas novas técnicas aumentou essa operacionalidade, tendo a progressiva evolução do desenho à escala tornado possível esse controlo. Como referido no capítulo IV, Carlos Ramos sentava-se entre os alunos, discutindo os trabalhos, e desenhava. Comunicava desenhando. Távora que foi seu aluno, aprendeu com ele e cultivou igual pedagogia com os seus alunos, desenhava.

Quando crianças, todos parecíamos ter uma natural tendência para o desenho, uma intuitiva aptidão. Pelo menos não tínhamos medo de o fazer. O desenho emergia como um ato natural, na vontade sentida de exprimir uma ideia ou captar uma realidade. Esse mundo fantasioso tinha o desenho como modo de expressão e comunicação, mais até do que de registo da realidade, enquanto ato isolado. Para os adultos desenhar foi sempre mais inibidor do que para as crianças “falar” através dele. Lembremos a forma analítica e visionária com que retratávamos os nossos pais, ou outros que nos eram próximos. Lembremo-nos da forma como interpretávamos a realidade. Por vezes fazíamos-lo em desenhos rápidos, que gastavam muitas folhas de papel. Seriam esses

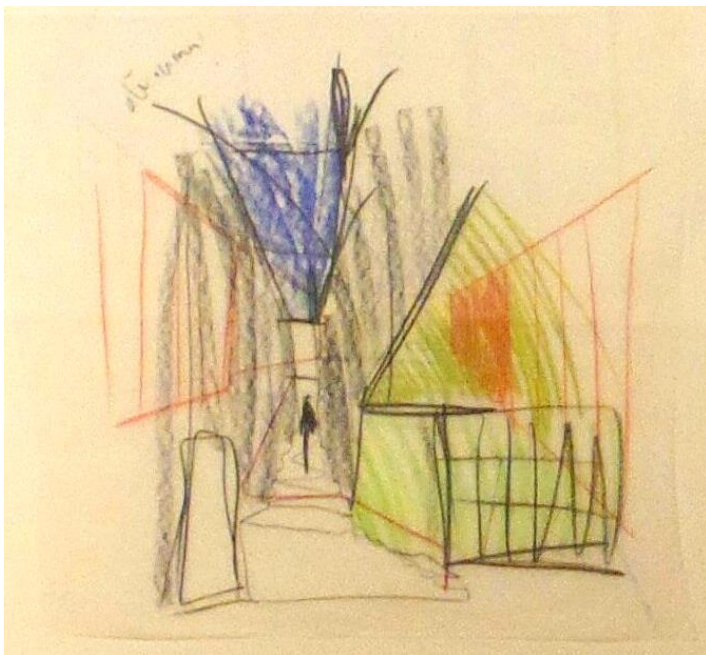


Fig. 10.176 – GORDON, Ricardo Bak – Esquissos a lápis de cor. Exposição “Ricardo BAK GORDON – DESENHOS DE TRABALHO”, Galeria da ESAP, Porto, Outubro de 2014.

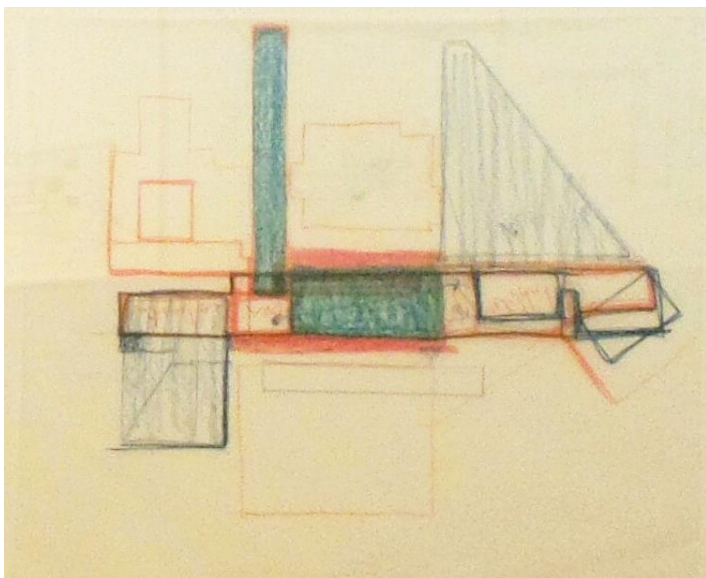


Fig. 10.177 – GORDON, Ricardo Bak – Desenhos a lápis de cor. Exposição “Ricardo BAK GORDON – DESENHOS DE TRABALHO”, Galeria da ESAP, Porto, Outubro de 2014.

registos rápidos e desinibidos, “...toques apenas levemente apontados com a pena...”,⁴² as primeiras manifestações que mais tarde viríamos a entender como esquissos? Recordando esses tempos de infância e o modo como voluntariosamente o fazíamos, como nos sentíamos motivados a fazê-lo, num mundo pleno de folhas de papel e lápis de cor, custa admitir que aos poucos tenhamos perdido essa qualidade mas, talvez, não a capacidade. Hoje muitos de nós parecem esquecidos, tíbios, envergonhados para o fazer. Aquilo que outrora, no desenho, nos motivava e divertia, parece agora arrumado

⁴² SILVA, Ana Moreira, De Sansedoni a Vasari, O Desenho como fundamento do processo conceptual em Arquitectura, Universidade Lusíada Editora, 2010, p. 87. Tradução livre de Ana Moreira da Silva a partir de Vasari in Vite de Piu Eccelenti Pittori, Scultori e Architetti. “ *Quelli che sono tocchi leggermente et appena accenati com la penna o altro si chiamano schizzi...* ”

como coisa do passado ou tabu. Como seria então se deixássemos também de ler, de escrever ou falar? Desenhar é comunicar. Foi assim que o aprendemos. Foi-o com as civilizações mais antigas e assim permanece. Então, como arquitetos, porque não fazê-lo ou ignorá-lo?

É sabido como Carlos Ramos estimulava os alunos a utilizar o desenho como instrumento privilegiado para comunicar e interpretar. Desde esse tempo e com a ajuda de uma vasta equipa, que ele mesmo selecionou, a Escola de São Lázaro jamais abandonou o desenho como desígnio. O desenho como disciplina e instrumento central de expressão, comunicação e decisão arquitetónicas. Para esta escola, o desenho não é uma vulgar imposição, ou mera prerrogativa académica, mas antes uma necessidade real e metodológica. Por conseguinte, e segundo essa perspetiva, a escola de algum modo tem feito jus a esses pergaminhos e como defende o professor Joaquim Vieira: - *“Desenhar é o meio mais fácil de aceder às imagens que irrompem do nosso inconsciente e a sua utilização até em termos terapêuticos, está vulgarizada”*.⁴³ Quer dizer, desenhar é bom e recomenda-se. Siza afirma mesmo descontrair-se com o desenho e diz ser através deste que melhor comunica estados de alma, ironias, como por exemplo em dois esboços seus a cavalo. Quando, certa vez, entrevistado pelo jornal Público, lhe perguntam por uns *“... desenhos seus, em dois deles autorretratos, estava a cavalo e parecia D. Quixote...”*, Siza responde: *“...Lembro-me desse desenho. É que tenho um amigo que anda muito bem a cavalo, e eu sou uma desgraça. Às vezes recebo piadas[...]uma das reações a essas piadas foi o desenho, eu e o cavalo inglório.”*⁴⁴

Para Siza, porque gosta, desenhar é um ato natural, relaxante, e até introspetivo como vimos. Com o seu exemplo incita-nos a fazê-lo também, a desenhar, a encontrar no desenho o prazer, a descontração de um momento, e a usá-lo sempre como instrumento primordial do ato de projetar.

Voltando ao professor Joaquim Vieira, *“a tradução da imaginação simbólica e mítica é feita também preferencialmente pelo desenho, assumo ele o carácter de “grafitti” ou de imagens mais elaboradas técnica e conceptualmente”*.⁴⁵ Logo o desenho é o veículo ideal para estabelecer a necessária relação entre os valores reais e simbólicos.

⁴³ VIEIRA, Joaquim, *O Desenho e o Projecto são mesmo?*, Seis Lições, Faup Publicações, p51.

⁴⁴ SIZA, Álvaro, Em entrevista ao jornal Público, Domingo 5 de Abril de 2009

⁴⁵ *Ibidem*, p51.



Fig. 10.178 – Esquisso de Álvaro Siza, Autorretrato a cavalo, 2003.



Fig. 10.179 – Esquisso de Álvaro Siza, autorretrato a cavalo, sem data.

Ao desenhar apelamos para a captação e domínio das proporções, das percepções, da emoção e intuição. A “Escola do Porto”, face visível deste entendimento, é igualmente conhecida pela importância que dá à “Intuição” e à “Emoção”, hoje e cada vez mais ligadas à reconhecida necessidade de uma rigorosa aproximação teórica e crítica à realidade. E se a emoção parece não ter lugar num universo cada vez mais pretensamente pragmático e orgulhosamente racional, para estes arquitetos essa não é a sua realidade, e sobre a sua importância não nos restam dúvidas, como a este respeito

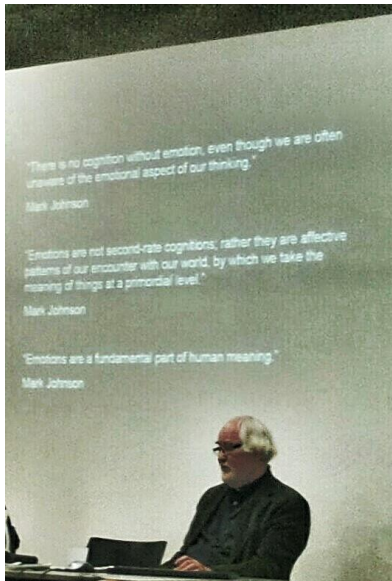


Fig. 10.180 – Juhani Pallasmaa, *Space, Place and Atmosphere*. Conferência organizada pela CEAA (Centro de Estudos Arnaldo Araújo) / ESAP (Escola Superior Artística do Porto), Auditório da ESAP, 19 de Março de 2015.

melhor o pôde elucidar Juhani Pallasmaa⁴⁶, na recente conferência⁴⁷ que deu na ESAP (Escola Superior Artística do Porto), em 2015, e melhor o clarifica em alguns dos seus mais conhecidos livros como *Os Olhos da Pele* e *A Arquitetura e os Sentidos*.

A Teoria, quase sempre entendida como campo retórico-disciplinar, não significa, afinal, mais do que a própria palavra grega “*theorein*” pretende dizer, ou seja “*contemplar*” ou “*olhar para*”. Aí reside a essência do conhecimento, além do que todas e quaisquer palavras pretendam elucidar, sobre uma realidade, sobre uma arquitetura.

Portanto teorizar é antes de mais conhecer, ver bem, interpretar bem, e para um arquiteto o desenho como instrumento permite fazê-lo ainda melhor. Logo, só numa estreita cumplicidade entre razão e intuição, não ignorando aspetos peculiares como a emoção e a importância operativa do desenho, se pode chegar ao projeto como construção sensível e intelectual.

Pelo desenho se cumpre também o desígnio desta “Escola”, mas o processo nem sempre foi perfeito como nos conta Souto Moura, e se verificou no período pós revolucionário de 1974, quando uma “bem politizada escola” recusava o desenho e

⁴⁶ Juhani Pallasmaa é um arquiteto e teórico de arquitetura dos mais reconhecidos na Finlândia. Foi reitor do Instituto de Artes Industriais de Helsínquia, diretor do museu de arquitetura Finlandesa desta mesma cidade, é professor e Decano da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Tecnologia de Helsínquia. Reconhecido conferencista é ainda professor convidado de várias universidades espalhadas pelo mundo. Conta ainda no seu currículo, como autor ou editor, 24 livros, dos quais se incluem *Os Olhos da Pele*, *A Arquitetura e os Sentidos*, *a Imagem Corporificada* e *As Mãos Inteligentes*. Em 2014 foi membro do júri do Pritzker Architecture Prize,

⁴⁷ Conferência de Juhani Pallasmaa, *Space, Place and Atmosphere – Peripheral Perception and Emotion in Architectural Experience*, Porto, 19 de Março, com organização CEAA (Centro de Estudos Arnaldo Araújo) - Grupo de Estudos de Arquitetura. Apoio ESAP (Escola Superior Artística do Porto) – Mestrado Integrado em Arquitetura.



Fig. 10.181 – GIGANTE, José – Desenho de caricatura. Da esquerda para a direita: Carlos Guimarães, Carlos Prata, Fernando Maia Pinto, o autor José Gigante, Francisco Barata, Fernando Távora e Jorge Gigante. Subscritores da “Proposta cinzenta para o curso de arquitectura da E.S.B.A.P., Porto 1975.

considerava mais importante dar voz ao povo. Viviam-se por essa altura o histórico processo da operação SAAL⁴⁸ de que Souto Moura, designava como uma visão da “terra prometida”⁴⁹. Por essa altura tudo parecia possível de se realizar sem especial recurso ao desenho, mas é exatamente durante esta operação e por constatação direta que a escola volta ao desenho.

Segundo palavras igualmente suas, recordando esse momento histórico, - coincidente com a sua passagem pelo atelier de Álvaro Siza - “o desenho, no momento da Revolução, era qualquer coisa tecnocrática e reaccionária”⁵⁰. A recusa ao desenho como instrumento operativo da arquitectura, segundo a melhor tradição desta Escola, era

⁴⁸ SAAL (Serviço Ambulatório de Apoio Local), foi uma operação de promoção habitacional, criada em 1975 pelo arquiteto Nuno Portas, então Secretário de Estado do primeiro governo provisório pós revolução do 25 de Abril de 1974, com o objetivo de providir às precárias condições habitacionais de uma significativa percentagem da população portuguesa. A esta operação foi chamada a colaborar a classe profissional dos arquitetos portugueses com larga participação de jovens estudantes de arquitetura. Dentre os participantes mais notáveis contam-se nomes como Keil do Amaral, Gonçalo Byrne, e Manuel Vicente em Lisboa, Alcino Soutinho, Pedro Ramalho, Bento Lousan, Rolando Torgo, Sérgio Fernandez e Álvaro Siza Vieira, no Porto, com o qual colaboraram Adalberto Dias e Eduardo Souto Moura. Na zona centro destacam-se ainda os nomes de António Moura e Francisco Tavares.

⁴⁹ BANDEIRA, Pedro; TAVARES, André (coord.), Eduardo Souto de Moura Atlas de Parede Imagens de Método, Dafne Editora, Porto, Dezembro de 2011, p. 139.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 142.

uma incoerência, embora não defendida por todos. Salientem-se as exceções de Fernando Távora, Eduardo Souto Moura e naturalmente Siza Vieira, que repetidas vezes referiu o exemplo do seu colaborador, como um caso de um aluno lúcido e resistente, que nunca desistiu de desenhar.

10.11. O Projeto Como Manifestação Cultural

O projeto envolve variantes de natureza programática e técnicas, que pressupõe à partida a necessidade de uma criteriosa seriação das ideias despoletadas pelo desenho mais conceptual, livre e tentador dos nossos esboços. A conhecida afirmação de Leonardo Da Vinci, de que o desenho é “*coisa mental*”⁵¹, é uma noção que não só espelha bem a natureza e a intelectualidade por detrás dos desenhos que este produziu, como faz jus à sua criatividade e inventiva.

Logo, criatividade é o que se pede e se espera de um arquiteto. Inventiva também, embora Siza diga que não há muito que inventar. Mas quando se pensa desenhando, procurando por aí recolocar valores culturais, então podemos dizer que reside no desenho um importante lastro de razão e emoção.

Por isto, a “Escola do Porto”, outras escolas do Porto, do norte e centro de Portugal, como algumas mais a sul, incorreriam em forte contradição se à emoção e à intuição retirassem a necessária componente teórica, que Siza sempre teve e procurou, e que por isso se destacou entre pares.

O projeto tem um propósito, um objetivo, limitações, programa, um local, um cliente. O desenho é livre, foge facilmente á realidade. O projeto tem por função transformar. Quando no desenho está presente esse desejo de transformar, tomo de novo por minhas as palavras do professor Joaquim de Vieira: -“*Quando isso acontece, considero que acaba o desenho e começa o projecto*”.⁵² No entendimento deste ilustre professor, o desenho acaba enquanto processo de captação da realidade e ganha nova designação, não porque deixe de ser desenho mas porque ganha outra operacionalidade.

O projeto tem por vocação antecipar. No desenho, como diz ainda este professor, citando Picasso; “*eu não procuro, encontro*”⁵³. Quererá certamente dizer que o desenho não necessita de razão, de justificação, pode viver de utopia. Mas como alerta

⁵¹ SILVA, Ana Moreira, *op. cit.*, p. 101.

⁵² Vieira, Joaquim, *op. cit.*, Seis Lições, FAUP Publicações, p48

⁵³ Picasso, Citado por Joaquim Vieira, em o *Desenho e Projecto são o mesmo?*, Faup Publicações, p 54

Jorge Figueira: - “Com o tempo o culto do desenho representará o melhor e o pior da Escola do Porto.”⁵⁴ “Como instrumento convencional e consistente [...] o desenho é um insubstituível mecanismo de domínio do projeto, da sua invenção e verificação, mas corre-se o risco de o transformar num campo que pensa poder substituir a crítica e o conhecimento; que encerrará modos e permitirá tiques, rotinas no projeto”⁵⁵

Por isso e para que o projeto não se transforme num território de perigosa efabulação, importa de novo atender nas palavras de Siza Vieira quando afirma que “o desenho é o desejo da inteligência”⁵⁶, como um dia disse tê-lo escrito. E para que melhor entendamos o alcance deste aforismo explica dizendo: - “O desenho é uma forma de compreensão, não só de registo da coisa compreendida mas também da exploração da compreensão.”⁵⁷ Se para o professor Joaquim Vieira o projeto é, segundo o seu entendimento, o oposto de desenho, na verdade entendemos que desenho e projeto, como *coisa mental*, são coisa da mesma coisa, faces da mesma moeda, e é nessa complementaridade que residem os fatores de onde mais facilmente pode emanar a boa arquitetura.

10.12. Visão Sinótica de uma Perspetiva Intergeracional

Nesta amostragem de trabalhos desenvolvidos por vinte e oito arquitetos portugueses – representativos das duas mais importantes escolas do país, a FAUP e a FAUTL - de diferentes gerações, maioritariamente nascidos a partir da década de sessenta do século XX, e em largo número licenciados pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, que marcam a contemporaneidade da arquitetura portuguesa. São apresentados sobretudo alguns trabalhos que, pelo reconhecimento obtido em diferentes fóruns, pelas distinções e prémios recebidos, levantam o véu de uma produção arquitetónica que longe de parecer esgotada, dia a dia se renova, e deixa fundadas esperanças entre os mais novos atores desta nobre profissão. Se bem que a escala da obra produzida nem sempre seja comparável à dimensão de outras, mundialmente reconhecidas, num mundo cada vez mais aberto ao conhecimento e à informação, constituem ainda assim

⁵⁴ FIGUEIRA, Jorge, *Escola do Porto - Um Mapa Crítico*, Coimbra: Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2002., p.30.

⁵⁵ *Ibidem*, p.100.

⁵⁶ Revista, *A Razão*, Ano I, nº8, Maio 1990, p. 37.

⁵⁷ *Ibidem*.

importantes exemplos, amplamente escortinados e potenciadores de outras experimentações.

Em sentido lato tentar falar de uma Escola, que jamais poderá confinar-se ao “*que se tem chamado de elitismo da Escola do Porto, e que não é mais do que a negação constitutiva de qualquer “estilismo” cenográfico e anedótico*”, conforme citação de Siza Vieira (subcapítulo 10.9), é procurar entender como a partir de ela, e transversalmente a várias gerações se opera o processo criativo, por de trás de cada uma das obras apresentadas, em cada momento e por cada autor. Processos onde a experimentação nunca recusada, e desde mestre Ramos sempre motivada, *sempre com a máxima liberdade e a máxima responsabilidade* (Carlos Ramos, capítulo IV), constitui um meio de onde, por certo, vemos emanar boa arquitetura, e cuja apresentação nesta tese, de esse largo número de obras, é uma empresa difícil. Mas as obras que selecionamos, e melhor podem dar essa visão panorâmica da arquitetura contemporânea portuguesa, espelham bem a importância da figura central que representa esta Escola, e Siza Vieira como referencia e personificação de um método, que é culturalmente transversal a todas elas. Método, processo que na sua própria evolução sempre tem procurado evitar visões redentoras e maneirismo acríticos, pois como lembra Siza (subcapítulo 10.9), a “*impossibilidade de aplicação pura de qualquer modelo teórico, ensina-nos que o futuro será sempre incerto e a obra de arquitetura sempre sujeita a novas intervenções transformadoras.*”

Mas neste balanço de incerteza, de um moderno tantas vezes revisitado, de uma vontade de inovar através de perseverantes processos de experimentação nunca recusada, há sempre lugar a uma poética mínima. A exemplo de Souto Moura (subcapítulo 10.6): “*depois do processo estar concluído eu tenho de ter a ambição de ser poeta e de fazer arte*”.

Desta curta amostragem e da análise dos exemplos apresentados, poderemos então depreender que os legados culturais e metodológicos de Távora, Siza e Souto Moura representam sobretudo, pelo que podemos observar, argumentos seminais de um vasto campo de ação, que segundo Pedro Gadinho (subcapítulo 10.2), contrariam uma natural “*desertificação como aconteceu com personagens maiores como Le Corbusier, ou Óscar Niemeyer, que após o fulgor destas figuras, parece apagar-se o brilho das gerações que lhes sucedem*”.

Estes argumentos, assim entendido, têm decididamente contribuído para o ressurgimento de novas e interessantes obras, cuja “pegada” matricial facilmente se

identifica com uma visão e pensamento comuns, não excessivamente retóricos, ou pelo menos não procurando sê-lo. Falamos de processos densos e táteis onde a exercitação e o bom domínio de uma sintaxe, associados a uma grande sensibilidade, podem e normalmente têm conduzido a interessantes prosas, em alguns casos a interessantes prosas poéticas, e por vezes mesmo a pequenos poemas.

Estes arquitetos e arquitetas, além do entendimento iminentemente social que fazem da disciplina, da sua noção de serviço, da possibilidade de experimentação nunca recusada, da porta que de novo se abre ao desenho, “*a poesia é o que fica,*” diz Souto Moura (subcapítulo 10.6). Sem desmerecer esse entendimento poético, por vezes tido como atávico ou romântico, as novas gerações não têm ignorado os sinais do passado ou evitado a contemporaneidade, e a ela sempre regressam religando o tempo com renovada intensidade e frescura. E nessa renovação cíclica pode residir um horizonte, ainda que incerto, como lembra Siza, mas que esperançosamente o gostaríamos de entender, ao rematar com uma apologética frase de Jorge Figueira (subcapítulo 10.8) ao referir-se à viagem de Le Corbusier ao Oriente, que inaugurou o século XX, tal como na sua opinião “*as obras de Siza o fecham. O século XX foi também como todos os outros séculos anteriores à procura de uma saída, Siza encontrou a saída por onde podemos começar.*”

Estas esperançosas palavras de Jorge Figueira, todos por certo gostaríamos de ver confirmadas.

CONCLUSIÓN

Conclusión

Creemos que esta tesis puede contribuir para una investigación que, no estando concluida, pretende reflexionar sobre la obra, el método y el alcance teórico de algunos arquitectos contemporáneos del Norte de Portugal. Esta tentativa de sondear los a veces insondables universos del saber disciplinar procuró aclarar, de alguna forma, ciertos aspectos que consideramos pertinentes para una mejor comprensión del creciente proceso de independización y afirmación de la producción arquitectónica contemporánea portuguesa.

Esta investigación, centrada en algunos arquitectos de referencia del Norte de Portugal, de la ciudad de Oporto, se extiende después a otros actores, frente a un proceso de divulgación que indudablemente aumentó la visibilidad de algunos de esos protagonistas. Esa visibilidad asienta en la calidad arquitectónica de sus producciones, que ha sido en general acogida, reconocida y premiada en diferentes fóruns, tanto de carácter nacional como internacional. Nos referimos a ejemplos que, independientemente de los lugares, de los programas y de las escalas en que se concretan, se vienen afirmando en el dominio de esta disciplina. Pretende ser un análisis exento que no se base en una perspectiva unilateral. Esa visión puede naturalmente ser influenciada por aspectos afectivos, propios de alguien natural y que desarrolló su carrera profesional en la ciudad de Oporto. Seguramente no habremos conseguido ese objetivo en su totalidad; tenemos noción de eso. El campo de esta investigación es muy amplio. El propósito que nos motivó y el ansia de más conocimiento nos permitieron abrir algunas líneas de investigación adicionales. Se pretende que esta tesis tenga una visión suficientemente exenta e imparcial, que garantice el rigor científico necesario que se espera de un trabajo de este tipo.

En la medida de lo posible fue eso lo que se pretendió, recurriendo a un análisis crítico propio, apoyado en una gran diversidad de fuentes, algunas de carácter histórico, otras menos conocidas o menos relacionadas con nuestro objeto de estudio, pero que hayan contribuido para la ampliación de una plataforma de conocimiento en esta área específica.

Después de intentar investigar algunas situaciones fundamentales, que nos permitiesen comprender y crear una línea argumental entre principios del siglo XX y la actualidad, se identificaron diferentes momentos y diferentes ritmos en la evolución de la disciplina, que invariablemente reflejan los diferentes estados sociales, culturales y políticos que caracterizaron el siglo XX en Portugal.

Hasta mediados del siglo XX existió una fuerte influencia del academismo Beaux-Artiano, difundido por las dos principales escuelas del País, Oporto y Lisboa.

Si hasta entonces los arquitectos más vanguardistas o modernos intentaron de alguna forma hacer valer sus posiciones, no se puede afirmar que alguna vez hayamos sido verdaderamente modernos. Si algunos destacados miembros del gobierno de Salazar se mostraban complacientes o veían ventajas en la estrategia modernista, otros veían en ella solamente peligros e incluso una cierta degeneración.

En ese clima se produjo el primer momento importante que dio origen a un cambio de paradigma en el ámbito de la arquitectura. Nos referimos al que, desde nuestro punto de vista, fue el primer gran momento o impacto en la arquitectura del Norte de Portugal. Hablamos de Carlos Ramos (1897 – 1969), arquitecto natural de Oporto que habiendo vivido en Lisboa desde los tres años regresa a sus orígenes y a la Escuela de Bellas Artes de su ciudad, en donde permanece desde 1940 a 1969, año de su fallecimiento.

En ese regreso, en el que ocupa la cuarta cátedra de la Escuela de Bellas Artes de Oporto, se hace heredero del respetable arquitecto José Marques da Silva (1869 – 1947), que hasta entonces había sido director de la institución.

Con su método y pedagogía Ramos encontró en Oporto un buen lugar para desarrollar los fundamentos de su cosmovisión modernista. Cuando en 1952 asumió la dirección de la escuela, la retiró definitivamente de un largo anonimato, abriéndola a la ciudad a través de las célebres exposiciones magnas, que ésta supo convenientemente acoger y merecer. Después de la reforma de 1957, renovó la totalidad de su cuerpo docente, incorporando un importante grupo de arquitectos jóvenes y entusiastas, modernistas convencidos como él, entre los que se encontraba Fernando Távora (1923 – 2005).

El segundo gran momento de esa imparable transformación se produce precisamente de la mano de Fernando Távora, que fue su alumno y que le sucedió en la dirección de la escuela y dio continuidad al proyecto, amplificándolo y adaptándolo siempre a las nuevas realidades. En 1945 Fernando Távora había escrito un pequeño opúsculo en el que defendía la conciliación de la modernidad y la tradición, la importancia de la historia y de la arquitectura vernácula; estas ideas dieron cuerpo a lo que se dio en llamar la *Tercera Vía*. A pesar del reducido impacto que ese texto tuvo cuando fue publicado en 1947, la participación de Távora en los últimos congresos de los CIAM fue reforzando y perfilando algunas de esas convicciones.

Al mismo tiempo se dieron los primeros pasos para desarrollar la *Encuesta a la Arquitectura Regional Portuguesa* – IARP –; esta idea, lanzada por Keil do Amaral (1910 – 1975) en el primer congreso de los arquitectos portugueses de 1948, solamente sería puesta en marcha al final de la década de los cincuenta por los equipos de ese sindicato. Fernando Távora es uno de los responsables de la Encuesta, teniendo a su cargo la Región del Minho. Esta iniciativa, que tenía como objetivo demostrar que había diversas tipologías de casas portuguesas, contrariando el ideario de Raul Lino (1879 – 1974), vino a confirmar lo que Távora defendía. Desde nuestro punto de vista, este es un momento de gran impacto en la reflexión que necesitaba la arquitectura portuguesa en esa época.

Távora que desde el final de sus estudios procuró conciliar el virtuosismo de la arquitectura popular vernácula con una visión más culturalista de la arquitectura moderna, juntamente con otros miembros de la *ODAM (Organización de los Arquitectos Modernos)* de Oporto, presentó un “Plan de una Comunidad Agrícola con cerca de cuarenta viviendas” en el CIAM X (1956), en Dubrovnik. Este proceso de participación en los CIAM y el desarrollo y realización de la *Encuesta a la Arquitectura Regional Portuguesa* tuvieron un gran impacto en los arquitectos de Oporto y en Fernando Távora en particular, que de este modo fueron desarrollando una forma cada vez más propia y referente de ver, pensar, sentir y hacer arquitectura. Según Brigitte Fleck, ingeniera y arquitecta vinculada a la planificación de Berlín, que desafió a Siza para que participase en los concursos internacionales de esa ciudad, “*muchos elementos de las casas de Siza pueden encontrarse en la obra Arquitectura Popular en Portugal de Távora y de otros arquitectos.*”¹

En esa secuencia temporal y en una Escuela de Bellas Artes renovada surge la figura de Álvaro Siza Vieira (1933). Fue alumno de Carlos Ramos en el tercer curso de carrera y de Távora en el siguiente. Éste último rápidamente le reconoció ciertas aptitudes y cualidades. Siendo todavía era estudiante, Siza inicia una prolífica colaboración con Fernando Távora, de la cual resulta la autoría de la icónica obra *Casa de Chá [Casa de Té]* (1958 – 1963) en Leça da Palmeira. En esta obra se siente claramente la influencia de Alvar Aalto, que fue al arquitecto que accidentalmente descubrió en una de las primeras revistas que Carlos Ramos le aconsejó a comprar, dado que, según éste, Siza no tenía referencias ni una cultura arquitectónica relevante. De

¹FLECK, Brigitte, *Álvaro Siza*, Relógio D'Água Editores, Noviembre de 1999, p.135.

forma progresiva se fue autonomizando de esa colaboración con Távora, aunque sin olvidar el legado cultural de su maestro y amigo. La *Piscina da Quinta da Conceição* [*Piscina de la Finca de Conceição*] (1958 – 1965), integrada en el parque verde proyectado por Távora y que le encargó a Siza, todavía refleja ese compromiso con Távora, aunque al mismo tiempo incorpora una cierta visión culta de nuestra arquitectura vernácula. En esa obra se hacen patentes también otras visiones que definitivamente se harán evidentes en el diseño más abstracto de las grandes paredes de hormigón de la *Piscina das Marés* [*Piscina de las Mareas*] (1961 – 1966), que tiempo más tarde proyectó para la playa de Leça da Palmeira. Esas paredes surcan las rocas en la geometría elegida; una de ellas, singularmente implantada a 45°, recuerda a *Taliesin* de *Frank Lloyd Wright*. Esta investigación nos permitió confirmar otras referencias que jalonan la obra de este maestro y que no rechaza, dado que, desde su punto de vista, “los arquitectos no inventan nada, solamente transforman la realidad.” (capítulo 10.9). Como decía Oscar Wilde: “*el talento pide prestado, el genio roba*”.

Esa genialidad le es rápidamente reconocida, lo que hace que a partir de los años sesenta pase a ser la principal figura de la arquitectura del Norte de Portugal. Ese protagonismo crece y se consolida con las obras *Bouça* (1975 – 1978) y *S. Victor* (1974 – 1977), integradas en el proyecto *SAAL*, y con sus primeras publicaciones internacionales, que al final de los años ochenta llevaron a Bernard Huet a afirmar que no sabía si se podía hablar de “Escuela de Oporto”, pero que seguramente se podía hablar de “*Siza Schule*” (capítulo 10.1). Siza se transforma progresivamente en una referencia pero, como referí, no quiere “*definir un camino, los caminos no son claros*.” (capítulo 10.2). Como es de conocimiento general, el *Premio Pritzker* de arquitectura, que le fue atribuido en 1992, era la confirmación que le faltaba. Este reconocimiento fue otro momento de gran importancia para la arquitectura contemporánea del Norte de Portugal.

En un contexto todavía muy marcado por el espíritu de la escuela-taller – desde Carlos Ramos los alumnos en segundo o tercero de carrera trabajaban y aprendían en estudios de profesores o de otros reconocidos profesionales – surge con gran autonomía Eduardo Souto de Moura (1952), antiguo colaborador de Siza, aunque nunca fue alumno suyo. Eduardo irrumpe con una obra emblemática, que vence su primer concurso, la *Casa das Artes* [*Casa de las Artes*] (1981 – 1991), en Oporto. Por pudor o estrategia Souto de Moura opta, desde muy temprano, por un cauteloso distanciamiento en relación a la obra e imagen de Siza y por la introducción de un lenguaje más próximo

de Mies van der Rohe, ligado al neo-modernismo. Esta circunstancia no impidió que desarrollase un vocabulario propio, que junta a la retórica modernista una sensibilidad especial, una expresión poética que le viene de Siza y una cierta cultura clásica que está muy presente en su ADN. Su arquitectura, verdaderamente sensorial, rica en detalles, inspiradamente *Miesiano*, en la que explota la expresión propia de los materiales, es extremadamente seductora. Souto de Moura representa otro momento en la “Escuela de Oporto”. A lo largo de su trayectoria fue poco a poco creando una legión de seguidores, que parecen sentirse atraídos, además de por otros aspectos, por un diseño más fácilmente “copiable”, aunque de gran complejidad y en el que el tema de la “caja” está siempre presente. Tal como su maestro, desarrolla una arquitectura de gran rigor, sensibilidad y expresión poética. Souto de Moura se destaca con el *Estádio Municipal de Braga* [*Estadio Municipal de Braga*] (1997 – 2004) y es también reconocido con el *Premio Pritzker* de arquitectura en 2011.

El *modus operandi* de las nuevas generaciones está marcado por esta genealogía tripartita, fundada en la dialéctica de Távora, en la metodología de proyecto de Siza y en la expresión minimalista y sensual de Souto de Moura.

De esta forma, se puede concluir que estos valores, transversales a las diferentes generaciones, todavía se mantienen. Más que un estilo, si de un estilo se trata – como decía Fernando Távora, “*el estilo no cuenta, cuenta la relación de la obra con la vida*” (capítulo 6.6) –, para estos arquitectos lo que verdaderamente importa es esta manera muy particular de pensar y hacer arquitectura.

Concluimos pues que la denominada arquitectura “Porto-guesa” – como fue bautizada por Manuel Mendes, a finales de los años ochenta –, nacida en el seno de la “Escuela de Oporto”, es actualmente un activo nacional, por el legado construido por los arquitectos que protagonizan esta tesis.

De este modo, la voluntad de experimentación continuada y la existencia de una poética mínima y de una metodología apoyada en instrumentos de investigación sólidos – como el esbozo, el rigor gráfico y conceptual, la manipulación de modelos y maquetas – han permitido que a éstos y otros profesionales aquí no mencionados fuesen merecidamente reconocidos.

Finalmente subrayamos la importancia de la figura de Siza Vieira, como referencia y personificación de un método transversal a todas estas generaciones. Ese método debe evitar en su evolución visiones redentoras y amaneramientos acríticos, dado que como recuerda Siza, “*la imposibilidad de aplicación pura de cualquier*

modelo teórico, nos enseña que el futuro será siempre incierto y la obra de arquitectura estará siempre sujeta a nuevas intervenciones transformadoras” (subcapítulo 10.9).

CONCLUSÃO

A dissertação que se apresenta, pensamos poder contribuir para uma investigação que longe de estar acabada pretende discernir sobre a obra método e alcance teórico de alguns arquitetos contemporâneos do norte de Portugal. Esta tentativa de sondar os por vezes insondáveis universos do saber disciplinar, procurou de alguma forma aclarar alguns aspetos que consideramos pertinentes para a melhor compreensão do crescente processo de autonomização e afirmação da produção arquitetónica contemporânea portuguesa.

Esta investigação, centrada em alguns referenciáveis arquitetos do norte de Portugal, da cidade do Porto, é depois alargada a outros atores, face a um processo de divulgação que tem indubitavelmente aumentado a visibilidade de alguns desses protagonistas. Visibilidade essa que surge por via da qualidade arquitetónica das suas produções e tem sido normalmente acolhida, reconhecida e premiada em diferentes fóruns, interna e externamente. Falamos de exemplos que independentemente dos lugares, dos programas, e das escalas em que operam, se vêm afirmando no plano disciplinar. Esta pretende ser uma análise isenta onde não repouse uma visão unilateral. Visão que pode naturalmente ser influenciada por aspetos afetivos, próprio de quem é natural da cidade do Porto e aqui tem feito carreira profissional. Não teremos inteiramente conseguido esse objetivo, disso temos noção, tão vasto é o campo desta investigação, mas por certo o propósito que nos moveu, a ansia de mais conhecimento, por certo permitiu abrir mais algumas linhas de investigação. Procuramos então que esta dissertação tenha constituído uma visão suficientemente isenta e imparcial que lhe confira o necessário rigor científico, que é expectável.

A isso nos propusemos, tanto quanto possível, recorrendo a uma análise crítica própria, sempre cruzada com uma alargada diversidade de fontes, algumas de carácter mais historicista, outras menos conhecidas ou menos enfocadas no nosso objeto de estudo, mas que igualmente terão contribuído para o alargamento de uma plataforma de conhecimento nesta área específica.

Depois de tentarmos averiguar algumas situações chave, que permitissem compreender e estabelecer um fio condutor, entre o início do século XX e a contemporaneidade, verificamos diferentes momentos e diferentes ritmos na evolução da disciplina, que invariavelmente refletem diferentes estados sociais, culturais e políticos, que cruzaram o século XX português.

Até meados do século XX, podemos verificar a existência de uma forte influência do academismo Beaux-Artiano, difundido pelas duas principais escolas do país, Porto e Lisboa.

Se até então os arquitetos mais vanguardistas, ou modernos, de alguma forma tentaram fazer valer as suas posições, não podemos afirmar que alguma vez tivéssemos sido verdadeiramente modernos. Se alguns destacados membros do governo de Salazar até se mostravam complacentes, ou viam vantagem na estratégia modernista, outros havia que nisso viam apenas perigos ou até uma certa degeneração.

É contudo nesse clima que podemos verificar um primeiro momento importante que levou a uma mudança de paradigma. Falamos em nosso entender, do primeiro grande momento, ou impacto, na arquitetura do norte de Portugal. Falamos de Carlos Ramos (1897 – 1969), arquiteto natural do Porto que tendo vivido em Lisboa desde os três anos de idade, regressa às origens e à Escola de Belas Artes da sua cidade, onde permanece de 1940 a 1969, ano da sua morte.

Neste regresso em que toma posse da quarta cadeira da Escola de Belas Artes do Porto, torna-se no herdeiro do respeitável arquiteto José Marques da Silva (1869 – 1947), que foi até então o diretor da instituição.

Com o seu método e pedagogia Ramos encontrou aqui o lugar certo para lançar os fundamentos da sua cosmovisão modernista. Quando em 1952 toma a direção desta escola, retira-a finalmente de um pesado anonimato, abrindo-a à cidade através das célebres exposições magnas, que esta tão bem soube acolher e merecer. Na sequência da reforma de 1957 renovou todo o corpo docente, selecionando um importante lote de jovens arquitetos, entusiastas, como ele convictos modernistas, e dos quais destacamos a figura de Fernando Távora (1923 – 2005).

O segundo grande momento, desta imparável mudança, acontece precisamente pela mão de Fernando Távora que foi seu aluno, lhe sucedeu na direção da escola e deu continuidade a esse projeto, amplificando-o e ajustando-o sempre às novas realidades. Em 1945, Fernando Távora havia já escrito um pequeno opusculo onde defendia a conciliação entre a modernidade e a tradição, a importância da história e da arquitetura vernacular, a que chamou *Terceira Via*. Além do reduzido impacto que esse texto teve quando publicado em 1947, a participação de Távora nos últimos congressos dos CIAM, veio reforçar e acalantar algumas dessas suas convicções.

A par destes acontecimentos, são dados os primeiros passos no sentido do *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa - IARP* -, ideia lançada por Keil do

Amaral (1910 – 1975) no primeiro congresso dos arquitetos portugueses em 1948, que só irá ser realizada no final da década de cinquenta pelas equipas deste sindicato. Fernando Távora será então um dos responsáveis pelo Inquérito, tendo a seu cargo a Região do Minho. Este processo que tinha por objetivo demonstrar que não havia uma, mas várias casas portuguesas, contrariando o ideário de Raul Lino (1879 – 1974), veio apenas confirmar, o que Távora já sabia. Este é no nosso entender mais um momento de grande impacto na reflexão que então se impunha fazer à arquitetura portuguesa.

Távora que desde o final do seu curso procurava conciliar o virtuosismo da arquitetura popular vernacular com a visão mais culturalista da arquitetura moderna, juntamente com outros membros da *ODAM (Organização dos Architectos Modernos)*, do Porto, chegou a apresentar um “Plano de uma Comunidade Agrícola com cerca de quarenta habitações” no CIAM X (1956), em Dubrovnik. Na verdade todo este processo de participação nos últimos CIAM, bem como o *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa* tiveram forte impacto nos arquitetos do Porto e em Fernando Távora em particular, que desta forma foram desenvolvendo um modo cada vez mais próprio e referente de ver, pensar, sentir e fazer arquitetura. Segundo Brigitte Fleck, engenheira e arquiteta ligada ao planeamento de Berlim, que desafiou Siza para os concursos internacionais desta cidade; - “*muitos elementos das casas de Siza podem ser encontrados na obra Arquitetura Popular em Portugal de Távora e outros arquitetos.*”¹

É nesta sequência temporal, e numa escola de Belas Artes renovada, que surge então a figura de Álvaro Siza Vieira (1933). Este foi aluno de Carlos Ramos no terceiro ano e de Távora no seguinte, que cedo lhe reconheceu certas qualidades e aptidões. Ainda estudante Siza inicia uma profícua colaboração com Fernando Távora da qual resulta a autoria da icónica obra da *Casa de Chá* (1958 – 1963), em Leça da Palmeira, obra onde sentimos de forma clara a influência de Alvar Aalto, precisamente o arquiteto que acidentalmente descobriu numa das primeiras revistas que Carlos Ramos lhe aconselhou comprar, pois segundo este, Siza não possuía quaisquer referências ou cultura arquitetónica assinaláveis. Dessa colaboração com Távora, os poucos se foi autonomizando sem contudo perder de vista o legado cultural do seu mestre e amigo. Se a *Piscina da Quinta da Conceição* (1958 – 1965), integrada no parque verde desenhado por Távora, lhe tinha sido incumbida por este, o seu desenho ainda reflete muito desse comprometimento com Távora e de uma certa visão culta da nossa arquitetura

¹FLECK, Brigitte, *Álvaro Siza*, Relógio D'Água Editores, Novembro de 1999, p.135.

vernacular. Mas nessa obra se sente já o arroubo por outras visões que definitivamente se farão sentir no desenho mais abstrato das longas paredes de betão das *Piscina das Marés* (1961 – 1966), que logo veio a projetar para a praia de Leça da Palmeira. Paredes que sulcam a rocha e na geometria eleita, uma delas, singularmente implantada a 45°, faz lembrar *Taliesin* de *Frank Lloyd Wright*. Esta pesquisa leva-nos ainda à confirmação de outras referências que marcam a obra deste mestre, que não as enjeita, pois segundo o seu entendimento, “os arquitetos não inventam nada, apenas transformam a realidade.” (capítulo 10.9) Como dizia Oscar Wilde, “o talento pede emprestado, o génio rouba”.

É essa génio que rapidamente lhe é reconhecido e o torna a partir dos anos sessenta no principal protagonista entre os arquitetos do norte de Portugal. Protagonismo que cresce e se afirma com as obras da *Bouça* (1975 – 1978) e de *S. Victor* (1974 – 1977), integradas no projeto *SAAL*, a par das suas primeiras publicações internacionais, que no final dos anos oitenta levaram Bernard Huet a afirmar que não sabia se se podia falar de “Escola do Porto”, mas que certamente se podia falar de “*Siza Schule*” (capítulo 10.1). Siza é cada vez mais uma referência, mas como disse recusa-se a “apontar um caminho, os caminhos não são claros.” (capítulo 10.2). Como de todos é sabido, o *Prémio Pritzker* de arquitetura que lhe foi atribuído em 1992, era a confirmação que faltava e que se veio a tornar de novo num importante momento para a arquitetura contemporânea do norte de Portugal.

É num contexto, ainda muito marcado pelo espírito da escola-atelier – desde Carlos Ramos, os alunos por volta do segundo ou terceiro ano trabalhavam e aprendiam em ateliers de professores ou outros reconhecidos profissionais – que embora já de forma autónoma irrompe a figura de Eduardo Souto de Moura (1952), antigo colaborador de Siza, mas de quem nunca foi seu aluno. Eduardo surge com uma obra emblemática, vencedora do seu primeiro concurso, a *Casa das Artes* (1981 – 1991), no Porto. Por pudor ou estratégia Souto de Moura desde cedo opta por um cauteloso distanciamento em relação à obra e imagem de Siza, e introduz uma linguagem mais próxima de Mies van der Rohe, ligada ao neo-moderno. Isso não o impediu de desenvolver um vocabulário próprio, que à retórica modernista junta uma especial sensibilidade, uma expressão poética que lhe vem de Siza e uma certa cultura clássica que lhe está no ADN. A sua arquitetura, verdadeiramente sensorial, rica no detalhe, inspiradamente *Miesiano*, onde explora a expressão própria dos materiais, facilmente seduz. Souto de Moura representa então um novo momento na “Escola do Porto”,

criando pouco a pouco uma legião de seguidores, que para além do adjetivado, parecem sentir-se atraídos por um desenho mais facilmente “copiável”, embora de grande complexidade e onde o tema da “caixa” é recorrente. Tal como o seu mestre, desenvolvendo uma arquitetura de grande rigor, sensibilidade e expressão poética, Souto de Moura notabiliza-se com o *Estádio Municipal de Braga* (1997 - 2004) e é igualmente reconhecido com o *Prémio Pritzker* de arquitetura 2011.

É pois esta genealogia tripartida, fundada na dialética de Távora, na metodologia do projeto de Siza, e na expressão minimalista e sensual de Souto de Moura, que marca o *modus operandi* das novas gerações.

Podemos então concluir que estes valores, transversais às várias gerações, ainda se mantêm. Mais do que um estilo, se de um estilo se trata, - como lembrava Fernando Távora, “*o estilo não conta, conta sim a relação da obra com a vida*” (capítulo 6.6) - para estes arquitetos contará sobretudo esta maneira muito própria de pensar e fazer a arquitetura.

Concluimos então que a designada arquitetura “Porto-guesa,” - como foi mencionada por Manuel Mendes nos finais dos anos oitenta – nascida no seio da “Escola do Porto” é hoje um desígnio nacional, pelo legado que nos deixam aqueles que nesta tese, com maior visibilidade, foram focados.

Logo essa vontade, de experimentação continuada, de uma poética mínima nunca recusada, de uma metodologia apoiada em sólidos instrumentos de investigação, - como o esboço, o rigor gráfico e concetual, a manipulação de modelos e maquetas - todo esse processo, tem por certo permitido a estes e a outros profissionais, que aqui não foram mencionados, o merecido reconhecimento.

Registamos por fim a importância da figura central de Siza Vieira, como uma referência e personificação de um método que é transversal a todas estas gerações. Método que na sua evolução deve evitar visões redentoras e maneirismos acríticos, pois como lembra Siza, “*a impossibilidade de aplicação pura de qualquer modelo teórico, ensina-nos que o futuro será sempre incerto incerto e a obra de arquitectura sempre sujeita a novas intervenções transformadoras*” (subcapítulo 10.9).

BIBLIOGRAFIA

LIVROS

A.E.F.A.U.P

Páginas Brancas II, A.E.F.A.U.P. Publicações, Porto, Janeiro de 1992.

AA.VV

Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970. Um Património a Conhecer e Salvar. Lisboa, IPPAR, 2004.

AA.VV

Eduardo Souto Moura: Santa Maria do Bouro, White & Blue, Junho 2004.

AA/VV

Architectures à Porto, Pierre Mardaga éditeur, Bruxelles, 1990.

AAVV

A Praça em Portugal, Inventário de Espaço Público. Volume I, Continente, Direcção Geral do Ordenamento do Território e Desenvolvimento Urbano, Lisboa, 2007.

AAVV

A Praça em Portugal, Inventário de Espaço Público. Volume II, Direcção Geral do Ordenamento do Território e Desenvolvimento Urbano, Lisboa, 2007.

AAVV

A Praça em Portugal, Inventário de Espaço Público. Volume III, Direcção Geral do Ordenamento do Território e Desenvolvimento Urbano, Lisboa, 2007.

ACA

A Casa em Roberto Ivens, ACA – Associação Casa da Arquitectura, Matosinhos, Outubro de 2011

ACCIAIVOLLI, Margarida

Os anos 40 em Portugal - o país, o regime e as artes "restauração" e "celebração", Lisboa: Dissertação de Doutoramento em História de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991.

ACCIAIUOLI, Margarida

Exposições do Estado Novo 1934-1940, Lisboa, Livros Horizonte, 1998.

ALEGRE, Maria Alexandra de Lacerda Nave

Arquitectura Escolar, O Edifício Liceu em Portugal (1882-1978), Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, Lisboa, Novembro de 2012.

ALLEN, Gerald

Charles Moore, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1981.

ALMEIDA, Pedro Vieira

Apontamentos para uma Teoria da Arquitectura, Livros Horizonte, Junho de 2008.

ALMEIDA, Pedro Vieira

Da Teoria, Dois Parâmetros de Arquitectura postos em surdina. Leitura crítica do Inquérito à arquitectura regional. Caderno 1, Escola Superior Artística do Porto, Dezembro de 2012.

ALMEIDA, Pedro Vieira

Da Teoria, Dois Parâmetros de Arquitectura postos em surdina. Leitura crítica do Inquérito à arquitectura regional. Caderno 2, Escola Superior Artística do Porto, Junho de 2013.

ALMEIDA, Pedro Vieira

Da Teoria, oito lições, Escola Superior Artística do Porto, Outubro de 2005.

ALMEIDA, Pedro Vieira

Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura, Escola Superior Artística do Porto, Dezembro de 2013.

ALMEIDA, Pedro

Arquitectura Portuguesa Contemporânea – Adalberto Dias, Edições Asa, Porto, 2001.

ANGELILLO, Antonio

Álvaro Siza: Writings of architecture, Skira, Milan, 1997.

BAEZA, Alberto Campo

A ideia construída, Caleidoscópio, Fevereiro de 2011.

BAEZA, Alberto Campo

Principia Architectonica, Caleidoscópio, Abril de 2013.

BAEZA, Alberto Campo

Pensar com as mãos, Caleidoscópio, Fevereiro de 2011.

BANDEIRA, Pedro; TAVARES, André (coord.)

Eduardo Souto de Moura Atlas de Parede Imagens de Método, Dafne Editora, Porto, Dezembro de 2011.

BANDEIRINHA, José António

Keil do Amaral: Obras de Arquitectura na Beira, Regionalismo e Modernidade, Edições Argumentum (1ª edição), Lisboa 2010.

BÁRTOLO, José; BALTAZAR, Maria João

Tomás Táviera, Quid Novi, Vila do Conde, 2011.

BÁRTOLO, José

Cassiano Branco, Quid Novi, Vila do Conde, 2011.

BELÉM, Margarida Cunha

O Essencial Sobre Eduardo Souto Moura, INCM - Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, Julho de 2012.

BELÉM, Maria Cunha

O Essencial sobre Álvaro Siza Vieira, INCM - Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Julho de 2012.

BOESIGER, Willy

Le Corbusier, Martins Fontes, São Paulo, 1998.

BROWNLEE, David B.; LONG, David G

Louis Kahn, Rizzoli, New York, 1991.

CAMPOS, Nuno; MATOS, Patrícia

Guia de Arquitectura, Espaços e Edifícios Reabilitados, Traço Alternativo Editora, Outubro de 2012.

CAMPOS, Nuno; MATOS, Patrícia

Guia de Arquitectura, Norte e Centro de Portugal, Traço Alternativo Editora, Junho de 2010.

CAMPOS, Nuno; MATOS, Patrícia

Guia de Arquitectura, Sul e ilhas de Portugal, Traço Alternativo Editora, Março de 2011.

CANNATÀ, Michele; FERNANDES, Fátima

Arquitectura Portuguesa Contemporânea 1991 - 2001, Edições ASA, Porto 2001.

CARDOSO, Ana Sofia; SILVA

Marques da Silva, Quid Novi, Vila do Conde, 2011.

CARNEIRO, Alberto

Campo Sujeito e Representação no Ensino e na Prática do Desenho/Projecto, FAUP Publicações, Porto, 1995.

CARTTER, Peter

Mies van der Rohe, Phaidon, Nova Iorque, 2004.

CASTANHEIRA, Carlos (coord.)

Álvaro Siza, Esquissos ao jantar, Casa da Arquitectura, Matosinhos, 2009.

CASTANHEIRA, Carlos

Álvaro Siza, vinte e dois projectos recentes, Casa da Arquitectura, 2007.

CASTRO, Carmen

Viana de Lima, Quid Novi, Vila do Conde, 2011.

COELHO, Carlos Dias

A Praça em Portugal, Europress, 2009.

COELHO, Paulo

Colecção Architectos Portugueses – Fernando Távora, Editora Quidnovi, Vila do Conde, Novembro 2011.

CONSTANT, Caroline

Eileen Gray, Phaidon, London, 2000.

COSTA, Alexandre Alves

Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa, FAUP Publicações, Porto, 2007.

COSTA, Alexandre Aves; SIZA, Álvaro

1967 Marrocos, Circo de Ideias, 2011.

COSTA, Alexandre Alves

Álvaro Siza, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990.

COTTER, Ana Maria Prego de Faria Berkeley

Casa em Pardelhas, O Desenho de Fernando Távora na Arquitectura Popular (1ª edição), Guimarães 2012 - Capital Europeia da Cultura, Agosto de 2013.

CUITO, Aurora

Eduardo Souto de Moura, Dinalivro, Março de 2004.

CUNHA, Rui Manuel Maneira

As medidas na arquitectura, séculos XIII-XVIII. O estudo de Monsaraz, Caleidoscópio, Setembro de 2003.

DIAS, Adalberto

Elevador dos Guindais, Editora Caleidoscópio, Novembro 2003.

DIAS, Manuel Graça

30 Exemplos, Relógio D'Água Editores, Novembro de 2004.

DRILLER, Joachim

Breuer Houses, Phaidon, 2000.

DUARTE, Rui Barreiros

Arquitectura, Representação e Psicanálise, Caleidoscópio, Dezembro de 2011.

TÁVORA, Fernando

Da Organização do Espaço, Edições ESBAP, 1982.

ESPOSITO, Antonio, LEONI, Giovanni

Eduardo Souto Moura, Pall Mall Press, Setembro de 2013.

FERNANDES, Fátima; CANNATÀ, Michele

Estádio Municipal de Braga de Eduardo Souto de Moura, Livraria Civilização Editora, 2007.

FERNANDES, Fátima

Formas Urbanas, Edições Asa, Porto, 2002

FERNANDES, Fátima; CANNATÀ, Michele

Arquitectura Portuguesa Contemporânea 1991-2001, ASA EDITORES, Dezembro de 2001.

Federação Académica do Porto

Concurso de Arquitectura. Projectos de Estudantes do 5º Ano 89/90 da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Sede da Federação Académica do Porto. Federação Académica do Porto, Janeiro de 1991.

FERNANDES, Fátima, LOUSINHA, Paulo

IV exposição colectiva da esap / Escola Superior Artística do Porto/Arquitectura, Edições ESAP, Porto, Maio de 2014.

FERNANDES, Manuel Correia

A Estrutura de Suporte. Construir a Arquitectura: um programa para a Disciplina de Projecto, FAUP Publicações, Porto, 1995.

FERNANDES, Manuel Correia

ESBAP: Arquitectura anos 60 e 70: Apontamentos, FAUP Publicações, Porto, 1988.

FIGUEIRA, Jorge

Agora que está tudo a mudar. Arquitectura em Portugal, Caleidoscópio, 2005.

FIGUEIRA, Jorge

Escola do Porto: Um Mapa Crítico, Editora eIdIarq, Coimbra, 2002.

FIGUEIRA, Jorge

O Arquitecto azul, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, Dezembro de 2010.

FIGUEIRA, Jorge

Reescrever o Pós-Moderno, Dafne Editora, Porto, 2011.

FLECK, Brigitte,

Álvaro Siza, Relógio D'Água Editores, Novembro de 1999.

FRAMPTON, Kenneth

Poesis e Transformazione: L'architettura di Álvaro Siza, in *Professione Poetica*, Electa Press, 1986.

FRANÇA, Augusto

A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961), Livros Horizonte, 2009.

FREITAG, Michel

Arquitectura e Sociedade, Dom Quixote, Outubro de 2004.

GADANHO, Pedro

Arquitectura em Público, Dafne Editora, Porto, 2010.

GADANHO, Pedro; PEREIRA, Luís Tavares

Influx. Arquitectura Portuguesa Recente, Civilização Editora, Julho de 2004.

GIEDION, Sigfried

Espaço, tempo e arquitectura: o desenvolvimento de uma nova tradição, Martins Fontes, 2004.

GRANDE, Nuno

Arquitectura & Não, Caleidoscópio, 2005.

GRAVAGNUOLO, Benedetto

Adolf Loos, Teoria y Obras, Editoreal Nerea, 1988.

GREGOTTI, Vittorio

Architettura Recenti di Álvaro Siza, in *Controspazio*, nº9, 1972.

Güell, Xavier

Souto de Moura, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1990.

HEINZ, Thomas A.

Frank Lloyd Wright, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1982.

HIGINO, Nuno

Álvaro Siza, Desenhar a Hospitalidade, Casa da Arquitectura, Outubro 2010.

JANEIRO, Pedro António

O papel do desenho, Caleidoscópio, Maio de 2013.

Le Corbusier

Conversa com os estudantes das escolas de arquitectura, Edições Cotovia Lda, Abril de 2003.

LEAL, Joana Cunha; MAIA, Maria Helena; CARDOSO, Alexandra

TO and Fro: Modernism and Vernacular Architecture, CEEA, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP, Porto, Junho de 2013.

LEYVA, Juan Luis Trillo de; GARCÍA-POSADA, Ángel Martínez

La Palabra y el Dibujo, Lampreave, Janeiro de 2012.

LISBOA, Maria Helena

As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836-1910), Edições Colibri, 2007.

LLANO, Pedro; CASTANHEIRA, Carlos

Álvaro Siza: Obras e projectos, Electa / CCB / CGAC, 1996.

LLERA, Ramón Rodríguez

O olhar e a Mão do Arquitecto. Viagens e Desenhos, Escola Superior Artística do Porto, Porto, Outubro de 2005.

LOOS, Adolf

Adolf Loos, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1987.

LOPES, Carlos Nuno Lacerda

Arquitectura e Modos de Habitar I Alcino Soutinho, CIAMH - Centro de Inovação em Arquitectura e Modos de Habitar, Dezembro de 2012.

MACHABERT, Dominique; BEAUDOUIN, Laurent

Álvaro Siza, Uma questão de medida, Caleidoscópio, Março de 2009.

MAGRI, Lucio; TAVARES, José Luís

Arménio Losa e Cassiano Barbosa, Quid Novi, Vila do Conde, 2011.

MAIA, Maria Helena T.

O Restauro Arquitectónico em Portugal (1851-1852), Escola Superior Artística do Porto, Porto, Outubro de 2005.

MAIA, Maria Helena; CARDOSO, Alexandra; CUNHA, Joana

Dois Parâmetros de Arquitectura postos em surdina. Leitura crítica do Inquérito à arquitectura regional. Caderno 3, Escola Superior Artística do Porto, Porto, Junho de 2013.

MAIA, Maria Helena; CARDOSO, Alexandra; CUNHA, Joana

Dois Parâmetros de Arquitectura postos em surdina. Leitura crítica do Inquérito à arquitectura regional. Caderno 4, Escola Superior Artística do Porto, Porto, Junho de 2013.

MARDAGA, Pierre

Tenden-!l' Architettura Contemporânea, Electta ed, 2000.

MILANO, Maria

João Mendes Ribeiro, Quidnovi, Vila do Conde, 2011.

MILANO, Maria

José Gigante: Arquitectos Portugueses, Quidnovi, Vila do Conde, 2011.

MILANO, Maria

Do habitar, Edições ESAD - Escola Superior de Artes e Design, Matosinhos, Setembro de 2005.

MILHEIRO, Ana Vaz; AFONSO, João; NUNES, Jorge

Álvaro Siza, Candidatura ao Prémio UIA Gold Medal 2005, Ordem dos Arquitectos com Caleidoscópio, 2007.

MOLTENI, Enrico

Arq. Álvaro Siza Vieira, Barrio de la Malagueira, Évora, Edicions UPC, 1997.

MONEO, Rafael

Inquietação Teórica e Estratégia Projetual, Cosac Naify, São Paulo, 2009.

MONTANER, Josep Maria

A Modernidade Superada / Arquitectura arte e pensamento do século XX, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001.

MONTANER, Josep Maria

Arquitectura e Crítica, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

MOURA, Eduardo Souto Moura

House in Mallorca, Jofebar, Dezembro de 2010.

MOURA, Eduardo Souto

Vinte e Duas Casas, Ordem dos Arquitectos/Conselho Directivo Nacional, Caleidoscópio, 2006.

MOURA, Eduardo

Descontinuidade - Arquitectura Contemporânea, Norte de Portugal, Livraria Civilização Editora, Porto, 2005.

MOURA, Souto Moura

House in Mallorca, Álvaro Siza, Edição Labirinto de Paixons Editorial, Dezembro 2010.

NEVES, José Manuel

Eduardo Souto Moura - Habitar, Caleidoscópio, Julho de 2004.

NEVES, José Manuel das

Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005.

NEVES, José Manuel das

Anuário Arquitectura (09), Caleidoscópio, Julho de 2006.

NEVES, José Manuel das

Anuário Arquitectura (10), Caleidoscópio, Julho de 2007.

NEVES, José Manuel das

Anuário Arquitectura (11), Caleidoscópio, Junho de 2008.

NEVES, José Manuel das

Convento das Bernardas, Tavira. Portugal, Eduardo Souto de Moura, Uzina Books, Novembro de 2013.

NEVES, José Manuel das

Projectos Adiados, Estar Editora, Lisboa, 2000.

NEVES, José Manuel das

Souto de Moura, Reconversão do mercado de Braga em Escola de Música + Casa em Llábia, Uzina Books, Lisboa, Fevereiro 2012. -

NUFRIO, Anna

Eduardo Souto de Moura. Conversas com Estudante, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008.

OLIVEIRA, Luís Valente

Des-continuidade. Arquitectura Contemporânea Norte de Portugal, Civilização Editora, Porto, Setembro de 2005.

PALLASMAA, Juhani

As mãos inteligentes, A Sabedoria Existencial e Corporalizada na Arquitetura, Bookman, São Paulo, 2013.

PESSANHA, Matilde

Metáfora e Ornamento na Obra de Siza, Escola Superior Artística do Porto, Porto, Outubro de 2005.

PETIT, Jean

Le Corbusier lui-meme, Editions Rousseau, Geneve, 1970.

PINTO, Jorge Cruz

Arquitectura Portuguesa - A imagem da caixa, Edição ACD Editores

PORTAS, Nuno

A Arquitectura para Hoje seguido de Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal, Livros Horizonte, Maio de 2008. ESTA MAL

PORTAS, Nuno

A Cidade como Arquitectura, Ed. Livros Horizonte, 1969.

PORTAS, Nuno

Arquitectura para Hoje (1964) seguido de evolução da arquitectura moderna em Portugal, Livros Horizonte, Lisboa, Maio de 2008.

PUENTE, Moisés

Conversas com Mies Van Der Rohe, Editorial Gustavo Gili, 2006.

QUINTÃO, José

O pavilhão Carlos Ramos, FAUP Publicações, Porto, 2008.

RIBEIRO, Carlos

Maluda, Lanus, 2008.

RODRIGUES, Jacinto

Álvaro Siza - obra e método, Editora Civilização, Dezembro de 1992.

RODRIGUES, Jacinto

Teoria da Arquitectura. O Projecto como Processo Integral na Arquitectura de Álvaro Siza, FAUP publicações, 1996.

RODRIGUES, José Manuel

Teoria e Crítica de Arquitectura - Século XX, Ordem dos Arquitectos (SRS); Caleidoscópio, Lisboa, Outubro de 2010.

RODRIGUES, José Miguel

O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura, Afrontamento, 2013.

RODRIGUES, Maria João Madeira,

O que é Arquitectura, Quimera, 2002.

ROSSI, Aldo

Aldo Rossi, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1986.

SALGADO, José

Álvaro Siza em Matosinhos, Edições Afrontamento / Câmara Municipal de Matosinhos, Agosto de 2005.

SANTOS, Joana

Raul Lino, Quid Novi, Vila do Conde, 2011.

SCHILDT, Göran

Alvar Aalto, Obra completa: Arquitectura, Arte y Diseño, Editorial Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1996.

SEARA, Ilda; PEDREIRINHO, José Manuel

Siza Não Construído, Arteditores, Outubro de 2011.

SENNOTT, R. Stephen

Encyclopedia of 20th Century Architecture, New York, London, 2004, Vol.1, p.1307.

SILVA, Ana Moreira

De Sansedoni a Vasari, O Desenho como fundamento do processo conceptual em Arquitectura, Universidade Lusíada Editora, 2010.

SILVA, Bárbara

Paredes & Pedrosa, NOTE, Lisboa, 2013.

SILVA, Helena Sofia; SANTOS, André

Álvaro Siza Vieira, Quid Novi, Vila do Conde, 2011.

SILVA, Helena Sofia; SANTOS, André

Souto de Moura, Quid Novi, Vila do Conde, 2011.

SIZA, Álvaro

Álvaro Siza Imaginar a evidência, Edições 70, Lisboa, Janeiro de 2012.

SIZA, Álvaro

Álvaro Siza, Profesión poética, Editorial Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1988.

SIZA, Álvaro

Chiado em detalhe. Álvaro Siza, Verbo, Agosto de 2013.

SOARES, Edmundo

25 Anos de Dedicção do Pároco a Aldoar - Padre Lino da Silva Maia, Quid Novi, Janeiro de 2010.

TÁVORA, Fernando

Da Organização do Espaço, FAUP Publicações, 6ª Edição, Porto 2006.

TÁVORA, Fernando

Diário de "bordo", Associação Casa da Arquitectura, Porto, 2012.

TÁVORA, Fernando

O Problema da Casa Portuguesa. Cadernos de Arquitectura nº1, Editorial Organizações, Lisboa, 1947.

TIETZ, Jürgen

História da Arquitectura Contemporânea, H. F. Ullmann, 2008.

TOSTÕES, Ana

Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50, FAUP Publicações, Porto, 1997.

TOUSSAINT, Michel

Anuário Arquitectura (12), Caleidoscópio, Maio de 2009.

TOUSSAINT, Michel

Anuário Arquitectura (14), Caleidoscópio, Maio de 2011.

TOUSSAINT, Michel

Da Arquitectura à Teoria, Teoria da Arquitectura na Primeira metade do século XX, Caleidoscópio, 2013.

TOUSSAINT, Michel; D'ALMEIDA, Patrícia Bento; CARVALHO, Ricardo

Anuário Arquitectura (13), Caleidoscópio, Maio de 2010.

TRIGUEIROS, Luiz

Álvaro Siza 1954-1976, Editorial Blau, 1997.

TRIGUEIROS, Luiz

Álvaro Siza 1986-1995, Editorial Blau, 1995.

TRIGUEIROS, Luiz

Eduardo Souto Moura, Editorial Blau, Lisboa, 1994.

TRIGUEIROS, Luiz

Fernando Távora, Editorial Blau, Lisboa, 1993.

TRIGUEIROS, Luiz

Mies van der Rohe, Editorial Blau, 2000.

TRIGUEIROS, Luiz; SAT, Claudio

Expo 98 – Exposição Mundial de Lisboa, Editorial Blau, 1998.

TRIGUEIROS, Luiz; SOUSA, Rui Morais de; WOLF, Christiane et alii

Álvaro Siza : 1986-1995, Editorial Blau, 1997.

VIEIRA, Joaquim

O Desenho e o Projecto São o Mesmo? Outros Textos de Desenho, FAUP Publicações, Porto, 1995.

XAVIER, João Pedro

Perspectiva, Perspectiva Acelarada e Contraperspectiva, FAUP Publicações, Porto 1997.

WANG, Wilfred; SIZA, Álvaro

Eduardo Souto de Moura, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1990.

ZAFFAGNINI, Mário

Progettare nel tessuto urbano, .Firenze, Alinea editrice, 1993.

ZUMTHOR, Peter

Pensar a Arquitectura, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009.

ZÚQUETE, Ricardo

Caixa de Escritos - A Arquitectura como Pretexto, Novembro de 2010.

PERIÓDICOS

A Razão, Ano I, nº8, Lisboa, Maio 1990.

A&V, Madrid, nº 47, BAU, Maio-Junho 1994.

Architèti, ano IV, nº 17, Trifório, Janeiro / Fevereiro / Março, 1993.

arqa, Arquitectura e Arte, nº78/79, Março/Abril de 2010.

Arquitectos, Publicação Bimestral da Associação dos Arquitectos Portugueses, Ano I, nº 1, Janeiro/Fevereiro 1989.

Arquitectos, nº 112 – 113, ano XI, Junho/ Julho de 1992.

Arquitectura nº59, Lisboa, Julho de 1957.

Arquitectura, nº61, Dezembro 1957.

Arquitectura, nº 63, Dezembro 1958.

Arquitectura, nº66, Novembro/Dezembro 1959.

Arquitectura, nº 68, Julho 1960.

- Arquitecturas Bis*, nº12, 1976.
- Arquitectura & Construção*, nº 21, 2003,
- Arquitectura & construção*, nº 59, 2010.
- Arquitectura*, nº71, Julho de 1961.
- Arquitectura, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, nº261, Madrid, Julio-Agosto 1986.
- Arquitectura - Arte & Construção*, nº 14, Abril de 1974.
- Arquitectura - Arte & Construção*, nº 80, Dezembro de 1963.
- Arquitectura - Arte & Construção*, nº 81, Março de 1964.
- Casabella*, 643/97; *Global Architecture Document*, 50/97.
- Casabella*, nº 579/91 - La scuoli di Porto - Clup Cita Studi, 1991.
- Controspazio*, nº9, 1972.
- COAM, Arquitectura*, nº 302/95.
- Cuadernos Summ-Nueva Vision*, nº49, 1970.
- El Croquis*, nº68/69, El Croquis Editorial, Madrid, 1994.
- El Croquis*, nº95, El Croquis Editorial, Madrid, 1999.
- El Croquis*, nº124, El Croquis Editorial, Madrid, 2005.
- El Croquis*, nº140, El Croquis Editorial, Madrid, 2008.
- Jornal Arquitectos*, nº 244, Jan./Fev./Mar. de 2012
- L'Architecture d'Aujourd'Hui*, nº 185, 1976.
- O tripeiro*, 7ª série, Ano XXIV, Número 10, Porto, Outubro de 2005.
- O tripeiro*, 7ª série, Ano XXXIII, Número 11, Porto, Novembro de 2014.
- RA - Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, Ano I nº 0, Publicações FAUP, Outubro de 1987.
- Semanário Aleo, Cadernos de Arquitectura*, série I, nº1 - Falsa Arquitectura, Publicações Semanário Aleo, 1947.
- Traço, Arquitectura + Design #12*, suplemento do *Jornal Construir* nº 163, Lisboa, Dezembro de 2009.

CATÁLOGOS

ALMEIDA, Pedro Vieira, FILGUEIRAS, Octávio Lixa, GONÇALVES, Rui Mário e RAMOS Carlos Manuel

Carlos Ramos. *Exposição retrospectiva da sua obra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

AFONSO, João; MILHEIRO, Ana Vaz

Catálogo e Exposição Prémio Secil de Arquitectura 2006, Secil e Ordem dos Arquitectos, Março de 2007

ALVES, José Manuel Costa; MAH, Sérgio

Território Comum, Imagens do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa, Portugal 1955-57, Fundação EDP, Porto, Julho de 2013.

BANDEIRINHA, José António

Fernando Távora, Modernidade Permanente, ACA (Associação Casa da Arquitectura), Matosinhos, 2012.

Caminhos do Património, Catálogo da Exposição, Lisboa, DGEMN e Livros Horizonte, 1999.

CASTANHEIRA, Carlos; ACA

Álvaro Siza – Esquissos ao jantar, Casa da Arquitectura, 2009.

COSTA, Alexandre Alves; SIZA, Álvaro

Álbum da Exposição Álvaro Siza Arquitecturas 1980-1990, no Centro Georges Pompidou, INCM - Imprensa Nacional - Casa da Moeda - Centro Georges Pompidou, 1990.

CREMASCOLI, Roberto

Porto Poetic, AMAG EDITORIAL SL, 2013.

FAUP

Páginas Brancas, Quinta de Santiago, Matosinhos, FAUP Publicações, 1986.

ALMEIDA, Pedro Vieira de

“Carlos Ramos” (Catálogo da Exposição Retrospectiva da sua obra), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, janeiro/Fevereiro, 1986.

GRANDE, Nuno

Porto 2001: Regresso à Baixa: consulta para a elaboração do programa de requalificação da Baixa Portuense, FAUP Publicações, 2000.

GRANDE, Nuno

O Ser Urbano: nos Caminhos de Nuno Portas /The Urban Being: on the Trails of NunoPortas, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, Maio 2012.

GRANDE, Nuno (Org.)

O Ser Urbano: nos Caminhos de Nuno Portas /The Urban Being: on the Trails of NunoPortas, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.

Onze Arquitectos do Porto, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa/Cooperativa Arvore, Porto, Abril 3, Espaço Ribeira, Porto, 1984.

Ordem dos Arquitectos

Álvaro Siza, Faculdade das Ciencias da Informacion, Santiago de Compostela, Prémio Secil de arquitectura 2000, Produção:Ordem dos Arquitectos, Edição Secil, 2000.

COOPERATIVA ÁRVORE

Ramos. Exposição., Dezembro 86, Fórum Tranquilidade – Porto. Apoio Fundação Calouste Gulbenkian.

RIBEIRO, Ana Isabel; SILVA, Raquel Henriques da

Miguel Ventura Terra. A arquitectura enquanto projecto de vida, Camara Municipal de Esposende, 2006.

REAL, Manuel Luís; BRAGA, Maria Helena Gil

A Ponte e a Avenida – Contradições Urbanísticas no Centro Histórico do Porto, catálogo da Exposição organizada pela CMP na Casa do Infante, integrada no programa da Capital Europeia da Cultura, Porto, 2001.

SARDO, Delfim

Trienal de Arquitectura de Lisboa 2010, Athena, Outubro de 2010.

TÁVORA, Fernando; COSTA, Alexandre Alves; LAFUENTE, Estevão; CORREIA, Manuel

Arquitectura Portuguesa: Casa de Férias, Quinta da Cavada, S. Salvador de Briteiros, 1989 - 1990, Amiguinhos do Museu Alberto Sampaio, 2005.

U.A, Vinte Anos na Construção da Universidade de Aveiro, Publicações UA. 1994.

WORLD WIDE WEB

ÁLVARO SIZA: Transforming Reality,

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ldl5-ibQyRg>

CLETO, Joel,

Caminhos da História – Palacete de São Paio.

Disponível em: http://portocanal.sapo.pt/um_video/raciRJD70nW1wzhzSutE

RTP Arquivo,

Fernando Távora,

Disponível em: <http://www.rtp.pt/arquivo/?article=687&tm=22&visual=4>

HIGINO, Nuno,

Doze anotações nos 80 anos de Álvaro Siza,

Disponível em: <http://p3.publico.pt/cultura/arquitectura/8437/doze-anotacoes-nos-80-anos-de-alvaro-siza>

Conferencia Álvaro Siza.

Disponível em: <https://vimeo.com/43897089>

INDICE, FONTES E CRÉDITOS DAS IMAGENS

CAPÍTULO 1 – Da Reconstrução de Lisboa ao final do século XIX

1.1. Reconstrução de Lisboa

- Fig. 1.1 - Fig. 2.1 – Traçado Geométrico Reconstrução de Lisboa, Eugénio dos Santos, 1755. Fonte:
<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/3e/8b/83/3e8b83809a442fdd8132f5ba873ee709.jpg>
 p. 4

1.4. O Advento do séc. XX

- Fig. 1.2 - SILVA, Marques, *Estação Ferroviária de S. Bento*, Porto, 1904. Alçado do Primeiro. Fonte: REAL, Manuel Luís; BRAGA, Maria Helena Gil, *A Ponte e a Avenida – Contradições Urbanísticas no Centro Histórico do Porto*, catálogo da Exposição organizada pela CMP na Casa do Infante, integrada no programa da Capital Europeia da Cultura, Porto, 200, p.90. p. 7
- Fig. 1.3 - Laloux, Victor, Alçado da *Estação Ferroviária d’Orsay*, Laloux, 1850. Fonte:
<http://www.loc.gov/pictures/item/2011646065/> p. 7
- Fig. 1.4 - SILVA, Marques, *Estação Ferroviária de S. Bento*, Porto, 1904.
Fonte: <https://fims.up.pt/index.php?cat=2&subcat=8&proj=2> z..... p. 7

CAPÍTULO 3 – Na Busca da Modernidade

3.1. A Exposição de Paris – Raul Lino e Ventura Terra

- Fig. 3.1 - Raul Lino (1879 - 1974). Fonte: SANTOS, Joana, *Raul Lino*, Quid Novi, Vila do Conde, 2011, p.15. p. 20
- Fig. 3.2 - Ventura Terra (1866 – 1919). Fonte: RIBEIRO, Ana Isabel; SILVA, Raquel Henriques da, *Miguel Ventura Terra. A arquitectura enquanto projecto de vida*, Camara Municipal de Esposende, 2006, p.34. p. 20
- Fig. 3.3 - Marques da Silva (1869 – 1947). Fonte: CARDOSO, Ana Sofia; SILVA, Marques da Silva, Quid Novi, Vila do Conde, 2011, p.8. p. 20
- Fig. 3.4 - TERRA, Ventura, *Projeto Para o Pavilhão de Portugal da Exposição Universal de Paris de 1900*. Projeto vencedor. Fonte: RIBEIRO, Ana Isabel; SILVA, Raquel Henriques da, *Miguel Ventura Terra. A arquitectura enquanto projecto de vida*, Camara Municipal de Esposende, 2006, p. 154. p. 21
- Fig. 3.5 - LINO, Raul, *Projeto Para o Pavilhão de Portugal da Exposição Universal de Paris de 1900*. SANTOS, Joana, *Raul Lino*, Quid Novi, Vila do Conde, 2011, pp.38 - 39. p. 21

3.2. Keil do Amaral e o Modernismo Holandês

- Fig. 3.6 - DUDOK, Wilem Marinus, *Raadhuis*, Hilversum, 1931.
Fonte: <http://www.museumhilversum.nl/new/laatste-kaarten-lezing-dudok/> . p. 22
- Fig. 3.7 - DUDOK, Wilem Marinus, *Stadsschouwburg*, Utrecht, 1900. Fonte:
https://www.flickr.com/photos/andrys_stienstra/3188183304/ p. 22

3.3. José Luís Monteiro e Marques da Silva, Arquitetos de Transição

- Fig. 3.8 - MONTEIRO, José Luís, *Gare do Rossio*, Lisboa, 1891. Fonte: <http://www.cm-lisboa.pt/equipamentos/equipamento/info/rossio-patio-hostel> p. 24
- Fig. 3.9 - SILVA, Marques, *Grandes Armazéns Nascimento*, Porto, 1914/27. Fotografia I 24 x 19cm. FIMS/MSMS/FOTO1065 (Fundação Instituto Marques da Silva). Fonte: CARDOSO, Ana Sofia; SILVA, Marques da Silva, Quid Novi, Vila do Conde, 2011, p.68. p. 25
- Fig. 3.10 - Antiga Residência do Conde de Vizela.1925.
Fonte: <http://www.serralves.pt/pt/percursos/casa/>

- Fig. 3.11 - VIEIRA, Siza, *Museu de Arte Contemporânea Serralves*, Porto, 1999. Fonte: *El Croquis*, nº95, El Croquis Editorial, Madrid, 1999, pp.153 – 154 p. 25

CAPÍTULO 4 – Carlos Ramos

4.1. Uma Visão de Síntese

- Fig. 4.1 - Carlos Ramos (1897 – 1969). Fonte: ALMEIDA, Pedro Vieira de, “Carlos Ramos – uma estratégia de intervenção”, in ALMEIDA, Pedro Vieira de, “*Carlos Ramos*” (*Catálogo da Exposição Retrospectiva da sua obra*), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, janeiro/Fevereiro, 1986, Figura nº 7 do Catálogo de obras expostas. p. 29
- Fig. 4.2 - RAMOS, Carlos, *Edifício da Agência Havas* – Casas Comerciais Barros & Santos, 1921. Fonte: ALMEIDA, Pedro Vieira de, “Carlos Ramos – uma estratégia de intervenção”, in ALMEIDA, Pedro Vieira de, “*Carlos Ramos*” (*Catálogo da Exposição Retrospectiva da sua obra*), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, janeiro/Fevereiro, 1986, Figura nº 7 do Catálogo de obras expostas. p. 32
- Fig. 4.3 - RAMOS, Carlos, *Pavilhão de Portugal da Exposição do Rio de Janeiro*, 1922. Fonte: ALMEIDA, Pedro Vieira de, “Carlos Ramos – uma estratégia de intervenção”, in ALMEIDA, Pedro Vieira de, “*Carlos Ramos*” (*Catálogo da Exposição Retrospectiva da sua obra*), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, janeiro/Fevereiro, 1986, Figura nº 7 do Catálogo de obras expostas. p. 33
- Fig. 4.4 - Casas tradicionais de Olhão.
Fonte: <http://www.olhao.web.pt/patrimonio/CubismoFFL.htm> p. 34
- Fig. 4.5 - RAMOS, Carlos, *Bairro Económico de Olhão*, 1925. Vista parcial do alçado.
Fonte: COOPERATIVA ÁRVORE, *Ramos. Exposição.*, Dezembro 86, Fórum Tranquilidade – Porto. Apoio Fundação Calouste Gulbenkian..... p. 99
- Fig. 4.6 - RAMOS, Carlos, *Bairro Económico de Olhão*, 1925. Tipologias de casa pátio com terraços. Fonte:
<http://avenidadasaliquia34.blogspot.pt/2010/04/carlos-ramos.html>. p. 34
- Fig. 4.7 - RAMOS, Carlos, *Bairro Económico de Olhão*, 1925. Maqueta.
Fonte: <http://palavras-arquitectura.com/tag/carlos-ramos/> p. 34
- Fig. 4.8 - RAMOS, Carlos, *Bairro Económico de Olhão*, 1925. Planta, escala gráfica.
Fonte: <http://palavras-arquitectura.com/tag/carlos-ramos/> p. 35
- Fig. 4.9 - Maluda, *Ilhas (Alentejo)*, 1974 / Bairro da Malagueira, Siza Vieira, 1977 – 1997.
Fonte: RIBEIRO, Carlos, *Maluda*, Lanus, 2008, 172. p. 36
- Fig. 4.10 - RAMOS, Carlos, *Bairro Económico de Olhão*, 1925. Fonte:
<http://avenidadasaliquia34.blogspot.pt/2010/04/carlos-ramos.html> p. 36
- Fig. 4.11 - Maluda, Olhão, 1972. Fonte: RIBEIRO, Carlos, *Maluda*, Lanus, 2008, 164.
..... p. 36
- Fig. 4.12 - VIEIRA, Siza, *Bairro da Malagueira*, Alentejo, 1977. Fonte: RODRIGUES, Jacinto, *Álvaro Siza - obra e método*, Editora Civilização, Dezembro de 1992, p-134. p. 36
- Fig. 4.13 - RAMOS, Carlos, *Pavilhão do Rádio – Instituto Português de Oncologia*, 1927.
Fonte: ALMEIDA, Pedro Vieira de, “Carlos Ramos – uma estratégia de intervenção”, in ALMEIDA, Pedro Vieira de, “*Carlos Ramos*” (*Catálogo da Exposição Retrospectiva da sua obra*), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, janeiro/Fevereiro, 1986, Figura nº 18 do Catálogo de obras expostas.
..... p. 37
- Fig. 4.14 - RAMOS, Carlos, *Casa António Moreira d’ Almeida*, Porto, 1929. Em cima, desenho do alçado lateral a lápis. Em baixo maqueta. Fonte: ALMEIDA, Pedro Vieira de, “Carlos Ramos – uma estratégia de intervenção”, in ALMEIDA, Pedro Vieira de, “*Carlos Ramos*” (*Catálogo da Exposição Retrospectiva da sua obra*), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, janeiro/Fevereiro, 1986, Figura nº 21 do Catálogo de obras expostas. p. 38

4.2. Carlos Ramos e a Exposição do Mundo Português

- Fig. 4.15 - Maqueta da *Exposição do Mundo Português* – Cottinelli Telmo, arquiteto chefe do evento, Lisboa, 1940.
Fonte: <http://citizengrave.blogspot.pt/2013/01/cottinelli-telmo-criacao-do-mundo.html> p. 40
- Fig. 4.16 - RAMOS, Carlos; ALMEIDA, Leopoldo, *Concurso “Monumento ao Infante”*, 1938. 1º Prémio, 1938. Fonte: <http://doportoenaoso.blogspot.pt/2010/09/os-planos-do-porto-dos-almadas-aos.html> p. 41
- Fig. 4.17 - TELMO, Cottinelli; ALMEIDA, Leopoldo, *Monumento aos Descobrimentos*, 1960. Obra construída. Fonte: <http://www.dicasdelisboa.com.br/2015/05/padrao-dos-descobrimentos-em-lisboa-portugal.html> p. 41
- Fig. 4.18 - AMARAL, Keil do, *Pavilhão de Portugal*, 1937.
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pavilhao_de_Portugal_Exp_Paris_1937_Keil_do_Amaral.jpg p. 42

4.6. 1º Momento: De 1940 a 1946

- Fig. 4.19 - Carlos Ramos, corrigindo os trabalhos dos alunos. Fonte: ALMEIDA, Pedro Vieira de, “Carlos Ramos – uma estratégia de intervenção”, in ALMEIDA, Pedro Vieira de, “*Carlos Ramos*” (*Catálogo da Exposição Retrospectiva da sua obra*), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, janeiro/Fevereiro, 1986, Figura nº 2 do Catálogo de obras expostas. p. 51
- Fig. 4.20 - Fernando Távora e Carlos Ramos. BANDEIRINHA, José António, *Fernando Távora, Modernidade Permanente*, ACA (Associação Casa da Arquitectura), Matosinhos, 2012, p.190. p. 53

CAPÍTULO 5 – Keil do Amaral

5.1. Contexto: Anos 40

- Fig. 5.1 - Keil do Amaral, 1910 – 1975. Fonte: <http://agrupamento.aegv.pt/NMpublic.htm> p. 67

5.2. A Trajetória do Arquiteto

- Fig. 5.2 - Keil em Canas de Senhorim, Beira Alta. Fonte: BANDEIRINHA, José António, *Keil do Amaral: Obras de Arquitectura na Beira, Regionalismo e Modernidade*, Edições Argumentum (1ª edição), Lisboa 2010, contracapa. p.69
- Fig. 5.3 - Keil do Amaral, 1910 – 1975. *Aeroporto de Lisboa*, 1942.
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Keil_do_Amaral_Aeroporto_de_Lisboa_1942.jpg p. 69

5.3. A Viagem aos Países Baixos

- Fig. 5.4 - DUDOK, Willem Marinus, *Edifício Raadhuis*, Camara Municipal de Hilversum, 1931.
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raadhuis_Hilversum_Dudok_C.jpg p. 70

5.4. O Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa

- Fig. 5.5 - Sabugal, 1956/58. Aldeia da região das Beiras, fotografada por Keil do Amaral, responsável por esta zona de Levantamento do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa. Fonte: <http://pums03.tumblr.com/post/102089977868/poboh-sabugal-portugal-1956-1958-francisco> p. 71

5.5. O Pavilhão Português para a Exposição de Paris

- Fig. 5.6 - AMARAL, Keil do, *Pavilhão de Portugal para a Exposição de Paris*, 1937. Fonte: <http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2011/10/portugal-na-exposicao-internacional-de.html> p. 73

5.6. “O Inquérito”

- Fig. 5.7 - Fernando Távora e o presidente do Conselho António de Oliveira Salazar, Apresentação da Maquete do Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal, Anos 60. Fonte: Fernando Távora e Carlos Ramos. BANDEIRINHA, José António, *Fernando Távora, Modernidade Permanente*, ACA (Associação Casa da Arquitectura), Matosinhos, 2012, p.25. p. 74

CAPÍTULO 6 – Fernando Távora

- Fig. 6.1 - Desenho de Siza Vieira. Maio de 1983. Fonte: COELHO, Paulo, Fernando Távora, *Quid Novi*, Vila do Conde, 2011, p.8. p. 78

6.1. Arquiteto e Pedagogo

- Fig. 6.2 - Fernando Távora. Fonte: <http://www.arquiteturaportuguesa.pt/fernando-tavora/> p. 79
- Fig. 6.3 - Imagem do *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*, Portugal 1955-57. Fonte: *Território Comum, Imagens do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa, Portugal 1955-57*, Coordenação: José Manuel dos Santos, Fundação EDP, Porto, Julho de 2013, imagem da capa. p.81
- Fig. 6.4 - Capa do 2º volume do livro “Arquitetura Popular em Portugal”. Fonte: <http://doportoenaoso.blogspot.pt/2011/03/nos-50-anos-da-publicacao-de-popular-em.html> p. 81

6.2. A “Casa sobre o Mar”: 1950 – 1952

- Fig. 6.5 - TÁVORA, Fernando, *Casa sobre o Mar*, Porto, 1950/52. Perspetiva à mão levantada. Fonte: BANDEIRINHA, José António, Fernando Távora, *Modernidade Permanente*, ACA (Associação Casa da Arquitectura), Matosinhos, 2012, p.204. p. 88
- Fig. 6.6 - TÁVORA, Fernando, *Casa sobre o Mar*, Porto, 1950/52. Alçado NE, Corte, Alçado NW, Planta do andar, Corte 1. Desenhos sem escala. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, Fernando Távora, Editorial Blau, Lisboa, 1993, p.32 p. 88
- Fig. 6.7 - ROHE, Mies van der, *Casa Tugendhat*, Brno, Republica Checa, 1928/30. Fonte: <http://www.popscreen.com/v/6c8ID/Casa-Tugendhat-obraprima-de-Mies-van-der-Rohe> p. 88
- Fig. 6.8 - BREUER, Marcel, *Casa Breuer II*, New Canaan, Connecticut, USA, 1947/48. Fonte: <http://www.historiaenobres.net/ficha.php?idioma=en&id=304> p. 88
- Fig. 6.9 - TÁVORA, Fernando, *Casa sobre o Mar*, Porto, 1950/52. Plantas s.d.. Fonte: BANDEIRINHA, José António, *Fernando Távora, Modernidade Permanente*, ACA (Associação Casa da Arquitectura), Matosinhos, 2012. p. 90
- Fig. 6.10 - TÁVORA, Fernando, *Casa sobre o Mar*, Porto, 1950/52. Plantas s.d.. Fonte: BANDEIRINHA, José António, *Fernando Távora, Modernidade Permanente*, ACA (Associação Casa da Arquitectura), Matosinhos, 2012. p. 90
- Fig. 6.11 - GROPIUS, Walter, *Casa Gropius*, Lincoln, Massachusetts, USA, 1937/41. Plantas do Piso Térreo e 1º andar, sem escala. Fonte: <http://fashions-cloud.com/pages/g/gropius-house-plan/> p. 90
- Fig. 6.12 - TÁVORA, Fernando, *Casa sobre o Mar*, Porto, 1950/52. Desenho de Fernando Távora realizado para o projeto de fim de curso (CODA, 1952) e pintado por

- Nadir Afonso. Fonte: <http://www.blaubooks.com/auctions/bid/861>. p. 91
- Fig. 6.13 - LINO, Raul, *Casa Branca ou Casa do Marco*, Azenhas do Mar, Sintra, 1920. Fonte: LINO, Raul, *Casas Portuguesas -Alguns apontamentos sobre o arquitectura de casas simples*, Edição Valentim de Carvalho, Lisboa. p. 91
- Fig. 6.14 - TÁVORA, Fernando, *Casa sobre o Mar*, Porto, 1950/52. Desenho do autor do projeto.. Fonte: BANDEIRINHA, José António, *Fernando Távora, Modernidade Permanente*, ACA (Associação Casa da Arquitectura), Matosinhos, 2012, p.17. p. 92
- Fig. 6.15 - LINO, Raul, *Casa dos Patudos*, Alpiarça, Santarém, 1905/09. Fonte: COELHO, Paulo, *Fernando Távora*, Quid Novi, Vila do Conde, 2011, p.31 p. 92
- Fig. 6.16 - TÁVORA, Fernando, *Casa sobre o Mar*, Porto, 1950/52. Maqueta. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisboa, 1993, p.14. p. 92

6.3. Mercado da Vila da Feira: 1953 – 1959

- Fig. 6.17 - TÁVORA, Fernando, *Mercado da Vila da Feira*, Santa Maria da Feira, 1953/59. Vista aérea desde o Castelo da Vila da Feira. Fonte: AA.VV, *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970. Um Património a Conhecer e Salvar*. Lisboa, IPPAR, 2004, p. 249..... p. 93
- Fig. 6.18 - TÁVORA, Fernando, *Mercado da Vila da Feira*, Santa Maria da Feira, 1953/59. Vista do pátio do mercado. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisboa, 1993. p. 93
- Fig. 6.19 - TÁVORA, Fernando, *Mercado da Vila da Feira*, Santa Maria da Feira, 1953/59. Tetos em vermelho carmim, referencia a Le Corbusier. Fonte: COELHO, Paulo, *Fernando Távora*, Quid Novi, Vila do Conde, 2011, p.37... p. 94
- Fig. 6.20 - TÁVORA, Fernando, *Mercado da Vila da Feira*, Santa Maria da Feira, 1953/59. Estrutura. Fonte: <http://morelikemichael.tumblr.com/> p. 94
- Fig. 6.21 - TÁVORA, Fernando, *Mercado da Vila da Feira*, Santa Maria da Feira, 1953/59. Planta de Piso e da Cave. Desenhos sem escala. p. 95
- Fig. 6.22 - TÁVORA, Fernando, *Mercado da Vila da Feira*, Santa Maria da Feira, 1953/59.. Corte B. Desenhos sem escala. p. 95
- Fig. 6.23 - TÁVORA, Fernando, *Mercado da Vila da Feira*, Santa Maria da Feira, 1953/59.. Corte A. Desenhos sem escala. p. 95
- Fig. 6.24 - Le Corbusier, *Maison Errazuriz*, Sans lieu, Chile, 1930. Cortes, sem escala. Desenho da Fundação Le Corbusier. Fonte: http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5977&sysLanguage=fr-fr&itemPos=1&itemSort=fr-fr_sort_string1&itemCount=2&sysParentName=Home&sysParentId=11 ... p. 97
- Fig. 6.25 - GODINHO, Januário, *Mercado de Ovar*, Ovar, 1948. Fachada Sudoeste. Fonte: http://www.cm-ovar.pt/www/Templates/GenericDetails.aspx?id_object=6954&divName=448s779&id_class=779 p.97
- Fig. 6.26 - BREUER, Marcel, *Casa no Jardim do MoMA*, Nova Iorque, 1948/49. Fonte: DRILLER, Joachim, *Breuer Houses*, Phaidon, 2000, p.180. p. 97
- Fig. 6.27 - AALTO, Alvar, *Casa Experimental na Ilha de Muuratsalo*, Finlândia 1952/53. Corte, sem escala. Fonte: SCHILDT, Göran, Alvar Aalto, *Obra completa: Arquitectura, Arte y Diseño*, Editorial Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1996, p. 197. p. 97
- Fig. 6.28 - ANDERSEN, João, *A Casa Ruben A*, Pinhal do Carreço, Viana do Castelo, 1948. Corte, sem escala. Fonte: <http://acasarubena1948.blogspot.pt/2012/06/normal-0-21-false-false-false.html> p. 97
- Fig. 6.29 - LOUREIRO, José Carlos, *Mercado Municipal de Barcelos*, Barcelos, 1968 – 1970. Pormenor da pala de ensombramento e vistas interiores do pátio. Fonte: AA.VV, *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970. Um Património a Conhecer e Salvar*. Lisboa, IPPAR, 2004, p. 348 p. 98

Fig. 6.30 - LOUREIRO, José Carlos, *Mercado Municipal de Barcelos*, Barcelos, 1968 – 1970. Alçado sul, Corte e Alçado Norte. Fonte: AA.VV, *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970. Um Património a Conhecer e Salvar*. Lisboa, IPPAR, 2004, p. 348 p. 98

Fig. 6.31 - TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição – Pavilhão de Ténis*, Leça da Palmeira, 1956/60. Corte transversal. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisboa, 1993, p. 75. p. 98

6.4. Parque Municipal da Quinta da Conceição: 1956 – 1960

Fig. 6.32 - TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição*, Leça da Palmeira, 1956/60. Planta cadastral. Fonte: BANDEIRINHA, José António, *Fernando Távora, Modernidade Permanente*, ACA (Associação Casa da Arquitectura), Matosinhos, 2012, p. 428. p. 100

Fig. 6.33 - TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição*, Leça da Palmeira, 1956/60. Planta com a primeira proposta. Fonte: BANDEIRINHA, José António, *Fernando Távora, Modernidade Permanente*, ACA (Associação Casa da Arquitectura), Matosinhos, 2012, p. 429. p. 101

Fig. 6.34 - TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição*, Leça da Palmeira, 1956/60. Vista do Portal do “Pátio Vermelho”. Fonte: Fotografia de José Carlos Sousa. p. 102

Fig. 6.35 - TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição*, Leça da Palmeira, 1956/60. Vista do Claustro. Fonte: Fotografia de José Carlos Sousa. p. 103

Fig. 6.36 - TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição*, Leça da Palmeira, 1956/60. Vista do banco circular. Fonte: Fotografia de José Carlos Sousa. p. 103

Fig. 6.37 - TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição*, Leça da Palmeira, 1956/60. Vista do Pórtico Manuelino. Fonte: Fotografia de José Carlos Sousa. p. 103

Fig. 6.38 - TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição – Pavilhão de Ténis*, Leça da Palmeira, 1956/60. Fonte: Fotografia de José Carlos Sousa. p. 104

Fig. 6.39 - TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição – Pavilhão de Ténis*, Leça da Palmeira, 1956/60. Fonte: Fotografia de José Carlos Sousa. p. 104

Fig. 6.40 - TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição – Pavilhão de Ténis*, Leça da Palmeira, 1956/60. Fonte: Capa da revista *Arquitectura*, Nº 71. – Julho de 1961. p. 105

Fig. 6.41 - TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição – Pavilhão de Ténis*, Leça da Palmeira, 1956/60. Imagem do pavilhão em fase de construção. Fonte: Capa da revista *Arquitectura*, Nº 71. – Julho de 1961, p.27 p. 105

Fig. 6.42 - TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição – Pavilhão de Ténis*, Leça da Palmeira, 1956/60. Planta do 1º Piso, Planta do 2º Piso, Corte A, Corte B, Corte Parcial C, Corte D, Alçado Sudeste, Alçado Noroeste, Alçado Noroeste. 1:50. Fonte: BANDEIRINHA, José António, *Fernando Távora, Modernidade Permanente*, ACA (Associação Casa da Arquitectura), Matosinhos, 2012, p. 435. p. 105

Fig. 6.43 - SIZA, Álvaro, *Piscina da Quinta da Conceição*, Leça da Palmeira, 1958 – 1965. Fonte: Fotografia de José Carlos Sousa. p. 106

Fig. 6.44 - SIZA, Álvaro, *Piscina da Quinta da Conceição*, Leça da Palmeira, 1958 – 1965. Fonte: Fotografia de José Carlos Sousa. p. 106

Fig. 6.45 - SIZA, Álvaro, *Faculdade de Ciências da Comunicação*, Santiago de Compostela, 1992/2000. Fonte: Fotografia de José Carlos de Sousa p. 107

Fig. 6.46 - TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição*, Leça da Palmeira, 1956/60. Fonte: Fotografia de José Carlos de Sousa p. 107

6.5. Casa de Ofir – (1957 – 1958)

- Fig. 6.47 - TÁVORA, Fernando, *Casa de Férias*, Ofir, 1957/58. Vista de Nascente. Fonte: http://www.novofangueiro.com/php/nf_detalhe_noticia.php?codNoticia=8797p. 109
- Fig. 6.48 - TÁVORA, Fernando, *Casa de Férias*, Ofir, 1957/58. Vista de Sudeste, pátio. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisboa, 1993, p. 79.p. 109
- Fig. 6.49 - TÁVORA, Fernando, *Casa de Férias*, Ofir, 1957/58. Alçado Norte. Sem escala. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisboa, 1993, p. 78. p. 110
- Fig. 6.50 - TÁVORA, Fernando, *Casa de Férias*, Ofir, 1957/58. Alçado Poente. Sem escala. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisboa, 1993, p. 79. p. 110
- Fig. 6.51 - TÁVORA, Fernando, *Casa de Férias*, Ofir, 1957/58. Corte 3. Sem escala. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisboa, 1993, p. 79.p. 110
- Fig. 6.52 - TÁVORA, Fernando, *Casa de Férias*, Ofir, 1957/58. Planta de piso. Sem escala. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisboa, 1993, p. 79. p. 110
- Fig. 6.53 - TÁVORA, Fernando, *Casa de Férias*, Ofir, 1957/58. Vista interior de uma janela. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisboa, 1993, p. 83. p. 111
- Fig. 6.54 - TÁVORA, Fernando, *Casa de Férias*, Ofir, 1957/58. Vista da fachada noroeste. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisboa, 1993, p. 81. p. 111
- Fig. 6.55 - ASPLUND, Gunnar, *Casa Stennäs*, Ilha de Lisön, Suécia, 1937. Planta de piso, sem escala. Fonte: <https://docevecesdoce.wordpress.com/2012/02/14/casa-en-stennas/> p. 111
- Fig. 6.56 - ASPLUND, Gunnar, *Casa Stennäs*, Ilha de Lisön, Suécia, 1937. Fonte: http://sv.wikipedia.org/wiki/Stenn%C3%A4s_sommarhusp. 111
- Fig. 6.57 - UTZON, Jørn, *The Kingo Houses*, Helsingør, Dinamarca, 1957. Tipologia 2+1. Fonte: <http://www.utzonphotos.com/guide-to-utzon/projects/kingohusene-helsingor/>p. 113
- Fig. 6.58 - UTZON, Jørn, *The Kingo Houses*, Helsingør, Dinamarca, 1957. Imagem do pátio. Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/378724649886863440/> p. 113
- Fig. 6.59 - UTZON, Jørn, *The Kingo Houses*, Helsingør, Dinamarca, 1957. Imagem parcial da urbanização. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Kingo_Houses p. 113

6.6. A Terceira Via

- Fig. 6.60 - *Taliesin West*, Arizona, EUA, 1937. Desenho de viagem com anotações manuscritas (diário de “Bordo”), Fernando Távora, 21 de Abril de 1960. Esboço da planta de Taliesin West. Esferográfica vermelha e preta. Fonte: TÁVORA, Fernando, *Diário de "bordo"*, Associação Casa da Arquitectura, Porto, 2012, p. 292verso. p. 116

6.7. O Impacto dos CIAM na Arquitetura de Távora nas Décadas de 50 e 60

- Fig. 6.61 - Le Corbusier e Fernando Távora no CIAM 8. Hoddesdon, 1951. Le Corbusier, Kenzo Tange, Fernando Távora entre outros. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisboa, 1993, p. 28.p. 119
- Fig. 6.62 - Grupo CIAM Porto, Atelier Viana de Lima, Porto, 1952. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisboa, 1993, p. 30.p. 121

6.8. Fernando Távora, o Método

- Fig. 6.63 - Aula de Fernando Távora. na ESBAP, 1984. Fonte: BANDEIRINHA, José António, *Fernando Távora, Modernidade Permanente*, ACA (Associação Casa

da Arquitectura), Matosinhos, 2012, p. 369.p. 126

6.9. Fernando Távora e o Desenho.

- Fig. 6.64 - TÁVORA, Fernando, *Casa de Férias*, Ofir, 1957/58. Planta geral. Fonte: BANDEIRINHA, José António, *Fernando Távora, Modernidade Permanente*, ACA (Associação Casa da Arquitectura), Matosinhos, 2012, p. 230.p. 127
- Fig. 6.65 - Álvaro Siza, O Arquitecto Esboçando. Fonte: PALLASMAA, Juhani, *As mãos inteligentes, A Sabedoria Existencial e Corporalizada na Arquitectura*, Bookman, São Paulo, 2013, p.17. p. 128
- Fig. 6.66 - *Robbie House*, Chicago, Illinois, EUA. Desenho de viagem (diário de “Bordo”), Fernando Távora, 16 de Abril de 1960. Caneta preta. Fonte: TÁVORA, Fernando, *Diário de "bordo"*, Associação Casa da Arquitectura, Porto, 2012, p. 276. .. p. 129
- Fig. 6.67 - *Templo de Higashi-Honganji*, Quioto, Japão. Desenho de viagem, com anotações (diário de “Bordo”), Fernando Távora, 20 de Maio de 1960. Esferográfica preta e lápis vermelho. Fonte: TÁVORA, Fernando, *Diário de "bordo"*, Associação Casa da Arquitectura, Porto, 2012, p.1. p. 129
- Fig. 6.68 - *Igreja dos Santos Apóstolos*, Atenas, Grécia. Desenho de viagem com anotações (diário de “Bordo”), Fernando Távora, 10 de Junho de 1960. Esferográfica preta. Fonte: TÁVORA, Fernando, *Diário de "bordo"*, Associação Casa da Arquitectura, Porto, 2012, p.16. p. 129
- Fig. 6.69 - TÁVORA, Fernando, *Plano de Urbanização da Zona do Campo Alegre*, Porto, 1948 – 1949. Planta geral. Julho/Agosto, 1948. Fonte: BANDEIRINHA, José António, *Fernando Távora, Modernidade Permanente*, ACA (Associação Casa da Arquitectura), Matosinhos, 2012, p. 199. p. 130
- Fig. 6.70 - TÁVORA, Fernando, *Plano de Urbanização da Zona do Campo Alegre*, Porto, 1948 – 1949. Planta geral – lado sul. Fonte: BANDEIRINHA, José António, *Fernando Távora, Modernidade Permanente*, ACA (Associação Casa da Arquitectura), Matosinhos, 2012, p. 200. p. 130
- Fig. 6.71 - TÁVORA, Fernando, *Unidade Residencial dos Armazenistas de Mercearia*, Ramalde, Porto, 1952 – 1960. Alçado perspectivado. Fonte: BANDEIRINHA, José António, *Fernando Távora, Modernidade Permanente*, ACA (Associação Casa da Arquitectura), Matosinhos, 2012, p. 209. p. 131
- Fig. 6.72 - TÁVORA, Fernando, *Pousada de Santa Marinha da Costa*, Guimarães, 1972 – 1989. Fonte: BANDEIRINHA, José António, *Fernando Távora, Modernidade Permanente*, ACA (Associação Casa da Arquitectura), Matosinhos, 2012, p. 208. p. 131
- Fig. 6.73 - RIETVELD, Gerrit, *Casa Rietveld Schröder*, Utrecht, Holanda 1924. Fonte: <http://de.phaidon.com/agenda/design/picture-galleries/2010/october/11/gerrit-rietvelds-universe-in-pictures/?idx=12> p. 131
- Fig. 6.74 - GRAY, Eileen, *Casa de férias de Eileen Gray*, Cap-Martin, Roquebrune, França 1926 – 1929. Fonte: CONSTANT, Caroline, *Eileen Gray*, Phaidon, London, 2000, p. 100. p. 131
- Fig. 6.75 - TÁVORA, Fernando, *Unidade Residencial de Ramalde*, Porto, 1952 – 1960. Maqueta. Fonte: Revista *Arquitectura*, nº71, Julho de 1961, p.16. p. 132
- Fig. 6.76 - TÁVORA, Fernando, *Unidade Residencial de Ramalde*, Porto, 1952 – 1960. Planta de implantação, sem escala. Fonte: Revista, *Arquitectura*, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Año LXVII, IV Epoca, nº261, Madrid, Julio-Agosto 1986, p. 23. p. 132
- Fig. 6.77 - TÁVORA, Fernando, *Unidade Residencial de Ramalde*, Porto, 1952 – 1960. Planta de implantação, sem escala. Fonte: REAL, Manuel Luís, *A Ponte e a Avenida: Contradições Urbanísticas no Centro Histórico do Porto*, Departamento de Arquivo da Câmara Municipal do Porto, Alves - Artes e Edições, Lda, Porto, 2001, p. 113. p. 132
- Fig. 6.78 - TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição*, Leça da Palmeira, 1956/60. Estudo geral da implantação, esboços. Fonte: COELHO,

- Paulo, Coleção Architectos Portugueses – Fernando Távora, Editora Quidnovi, Novembro 2011, p. 47. p. 133
- Fig. 6.79 - TÁVORA, Fernando, *Casa da Covilhã*, Guimarães, 1963/88. Desenho a lápis de cor. Fonte: BANDEIRINHA, José António, *Fernando Távora, Modernidade Permanente*, ACA (Associação Casa da Arquitectura), Matosinhos, 2012, p. 320 p. 133

6.10. Pousada de Santa Marinha da Costa: 1972 – 1989

- Fig. 6.80 - *Convento de Santa Marinha da Costa*, Guimarães. Fachada Sudoeste, aspeto do estado de conservação do convento anterior a 1972. Fonte: Catálogo *Caminhos do Património*, Catálogo da Exposição, Lisboa, DGEMN e Livros Horizonte, 1999, 170. p. 134
- Fig. 6.81 - TÁVORA, Fernando, *Pousada de Santa Marinha da Costa*, Guimarães, 1972 – 1989. Conjunto visto de sudoeste. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisboa, 1993, p. 113. p. 134
- Fig. 6.82 - TÁVORA, Fernando, *Pousada de Santa Marinha da Costa*, Guimarães, 1972 – 1989. Fonte: Revista, *Arquitectura*, Revista del Colegio Oficial de Architectos de Madrid, Anõ LXVII, IV Epoca, nº261, Madrid, Julio-Agosto 1986, p.39. .. p. 134
- Fig. 6.83 - TÁVORA, Fernando, *Pousada de Santa Marinha da Costa*, Guimarães, 1972 – 1989. Projeto de execução, Planta geral, Outubro, 1975, sem escala. Fonte: BANDEIRINHA, José António, *Fernando Távora, Modernidade Permanente*, ACA (Associação Casa da Arquitectura), Matosinhos, 2012, p. 344 p. 135
- Fig. 6.84 - TÁVORA, Fernando, *Pousada de Santa Marinha da Costa*, Guimarães, 1972 – 1989. Plantas. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisboa, 1993, p. 114. p. 136
- Fig. 6.85 - TÁVORA, Fernando, *Pousada de Santa Marinha da Costa*, Guimarães, 1972 – 1989. Plantas. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisboa, 1993, p. 115. p. 137
- Fig. 6.86 - TÁVORA, Fernando, *Pousada de Santa Marinha da Costa*, Guimarães, 1972 – 1989. Explicação da evolução histórica das diferentes fases do edificado, s.d., com base no levantamento de cariz arqueológico e fontes documentais. Fonte: BANDEIRINHA, José António, *Fernando Távora, Modernidade Permanente*, ACA (Associação Casa da Arquitectura), Matosinhos, 2012, p. 345. p. 138
- Fig. 6.87 - TÁVORA, Fernando, *Pousada de Santa Marinha da Costa*, Guimarães, 1972 – 1989. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisboa, 1993, p. 114. p. 138

6.11. Casa de Férias em Briteiros, Guimarães: 1989 – 1990.

- Fig. 6.88 - TÁVORA, Álvaro, *Casa da Quinta da Cavada*, S. Salvador de Briteiros, 1989/90. Planta do 2ºPiso, escala gráfica. Fonte: TÁVORA, Fernando; COSTA, Alexandre Alves; LAFUENTE, Estevão; CORREIA, Manuel, *Arquitectura Portuguesa: Casa de Férias, Quinta da Cavada, S. Salvador de Briteiros, 1989 - 1990*, Amiguinhos do Museu Alberto Sampaio, 2005, p. 14. p. 140
- Fig. 6.89 - TÁVORA, Fernando, *Casa da Quinta da Cavada*, S. Salvador de Briteiros, 1989/90. Planta do 1ºPiso, escala gráfica. Fonte: TÁVORA, Fernando; COSTA, Alexandre Alves; LAFUENTE, Estevão; CORREIA, Manuel, *Arquitectura Portuguesa: Casa de Férias, Quinta da Cavada, S. Salvador de Briteiros, 1989 - 1990*, Amiguinhos do Museu Alberto Sampaio, 2005, p. 15. p. 140
- Fig. 6.90 - TÁVORA, Fernando, *Casa da Quinta da Cavada*, S. Salvador de Briteiros, 1989/90. Fonte: TÁVORA, Fernando; COSTA, Alexandre Alves; LAFUENTE, Estevão; CORREIA, Manuel, *Arquitectura Portuguesa: Casa de Férias, Quinta da Cavada, S. Salvador de Briteiros, 1989 - 1990*, Amiguinhos do Museu Alberto Sampaio, 2005, p. 6. p. 140
- Fig. 6.91 - TÁVORA, Fernando, *Casa da Quinta da Cavada*, S. Salvador de Briteiros, 1989/90. Fonte: TÁVORA, Fernando; COSTA, Alexandre Alves; LAFUENTE,

- Estevão; CORREIA, Manuel, *Arquitectura Portuguesa: Casa de Férias, Quinta da Cavada, S. Salvador de Briteiros, 1989 - 1990*, Amiguinhos do Museu Alberto Sampaio, 2005, p. 6. p.140
- Fig. 6.92 - TÁVORA, Fernando, *Casa da Quinta da Cavada, S. Salvador de Briteiros, Guimarães, 1989/90*. Desenho do alçado Sul, a lápis de cor, sem escala. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisboa, 1993, p. 165. p. 141
- Fig. 6.93 - TÁVORA, Álvaro, *Casa da Quinta da Cavada, S. Salvador de Briteiros, Guimarães, 1989/90*. Desenhos com o estudo da hipotética evolução cronológica da construção entre 1650 e 1991, com base nos dados históricos disponíveis e por observação direta, sem escala. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisboa, 1993, p. 160. p. 141

6.12. Recuperação dos Antigos Paços do Concelho

- Casa dos Vinte e Quatro: 1993 – 2003

- Fig. 6.94 - Imagem anterior à abertura da Avenida D. Afonso Henriques, vulgo Avenidada Ponte. Anos 30 do séc. XX. Fonte: REAL, Manuel Luís, *A Ponte e a Avenida : Contradições Urbanísticas no Centro Histórico do Porto*, Departamento de Arquivo da Câmara Municipal do Porto, Alves - Artes e Edições, Lda, Porto, 2001, p. 113. p. 143
- Fig. 6.95 - Imagem da Avenida D. Afonso Henriques, vulgo Avenida da Ponte, anos 40, séc. XX, com a Sé Catedral do Porto em fundo. TÁVORA, Fernando, *Casa Sobre o Mar*, Porto, 1950 – 1952. Fonte: REAL, Manuel Luís, *A Ponte e a Avenida : Contradições Urbanísticas no Centro Histórico do Porto*, Departamento de Arquivo da Câmara Municipal do Porto, Alves - Artes e Edições, Lda, Porto, 2001, p. 113. p. 143
- Fig. 6.96 - TÁVORA, Fernando, *Recuperação dos Antigo Paços do Concelho - Casa dos Vinte e Quatro*, Porto, 1993/2003. Ruínas com arco em ogiva, antes da intervenção. Fonte: http://portoarc.blogspot.pt/2012_06_01_archive.html?m=1 p. 144
- Fig. 6.97 - TÁVORA, Fernando, *Recuperação dos Antigo Paços do Concelho - Casa dos Vinte e Quatro*, Porto, 1993/2003. Ruínas da torre dos Paços do Concelho, antes das demolições do terreiro da Sé. Fonte: REAL, Manuel Luís, *A Ponte e a Avenida : Contradições Urbanísticas no Centro Histórico do Porto*, Departamento de Arquivo da Câmara Municipal do Porto, Alves - Artes e Edições, Lda, Porto, 2001, p. 68. p. 144
- Fig. 6.98 - TÁVORA, Fernando, *Recuperação dos Antigo Paços do Concelho - Casa dos Vinte e Quatro*, Porto, 1993/2003. Atenda-se na primitiva base da construção, onde ainda se percebe a parede primitiva com a porta de arco em ogiva. Fonte: COELHO, Paulo, *Colecção Architectos Portugueses – Fernando Távora*, Editora Quidnovi, Novembro 2011, p. 82. p. 144
- Fig. 6.99 - TÁVORA, Fernando, *Recuperação do Antigo Paços do Concelho - Casa dos Vinte e Quatro*, Porto, 1993/2003. Ante-projeto, Perfis, sem escala. Fonte: BANDEIRINHA, José António, *Fernando Távora, Modernidade Permanente*, ACA (Associação Casa da Arquitectura), Matosinhos, 2012, p. 448. p. 145
- Fig. 6.100 - TÁVORA, Fernando, *Recuperação do Antigo Paços do Concelho - Casa dos Vinte e Quatro*, Porto, 1993/2003. Plantas, sem escala. Setembro de 1996. Fonte: BANDEIRINHA, José António, *Fernando Távora, Modernidade Permanente*, ACA (Associação Casa da Arquitectura), Matosinhos, 2012, p. 449. p. 145
- Fig. 6.101 - TÁVORA, Fernando, *Recuperação do Antigo Paços do Concelho - Casa dos Vinte e Quatro*, Porto, 1993/2003. Esquisso do autor do projeto, 24 de Abril 1995. Fonte: BANDEIRINHA, José António, *Fernando Távora, Modernidade Permanente*, ACA (Associação Casa da Arquitectura), Matosinhos, 2012, p. 445. p. 147

- Fig. 6.102 - TÁVORA, Fernando, *Recuperação do Antigo Paços do Concelho - Casa dos Vinte e Quatro*, Porto, 1993/2003. Esquisso do autor do projeto. Fonte: BANDEIRINHA, José António, *Fernando Távora, Modernidade Permanente*, ACA (Associação Casa da Arquitectura), Matosinhos, 2012, p. 447. p. 147
- Fig. 6.103 - TÁVORA, Fernando, *Recuperação do Antigo Paços do Concelho - Casa dos Vinte e Quatro*, Porto, 1993/2003. Plano em baixo relevo como evocação de um sistema métrico ancestral. Fonte: <http://portojoefotos.blogspot.pt/2010/07/27-casa-da-camara-ou-dos-24.html> p. 148
- Fig. 6.104 - Le Corbusier, *Unidade de Habitação de Marselha*, Marselha, 1946/52. Representação do Sistema Modular em baixo relevo. como sistema de proporções em substituição da métrica tradicional. Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/451556300114758958/> p. 148
- Fig. 6.105 - TÁVORA, Fernando, *Recuperação do Antigo Paços do Concelho - Casa dos Vinte e Quatro*, Porto, 1993/2003. Fonte: COELHO, Paulo, *Colecção Arquitectos Portugueses – Fernando Távora*, Editora Quidnovi, Novembro 2011, p.85. p. 149
- Fig. 6.106 - TÁVORA, Fernando, *Recuperação do Antigo Paços do Concelho - Casa dos Vinte e Quatro*, Porto, 1993/2003. Maqueta, 1996. Fonte: Fonte: REAL, Manuel Luís, *A Ponte e a Avenida : Contradições Urbanísticas no Centro Histórico do Porto*, Departamento de Arquivo da Câmara Municipal do Porto, Alves - Artes e Edições, Lda, Porto, 2001, p. 145. p. 149

6.13. Síntese de uma Carreira Singular.

- Fig. 6.107 - TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição*, Leça da Palmeira, 1956/60. Vista do Jardim Vermelho. Fonte: Fotografia de José Carlos Sousa. p. 152
- Fig. 6.108 - TÁVORA, Fernando, *Parque Municipal da Quinta da Conceição*, Leça da Palmeira, 1956/60. Vista do Jardim Vermelho e do Jardim Amarelo. Fonte: Fotografia de José Carlos Sousa. p. 152
- Fig. 6.109 - *Acrópole de Atenas*, Grécia. Desenho de viagem com anotações (diário de “Bordo”), Fernando Távora, 9 de Junho de 1960. Fonte: TÁVORA, Fernando, *Diário de "bordo"*, Associação Casa da Arquitectura, Porto, 2012, Caderno de desenhos B, fig.13. p. 153
- Fig. 6.110 - *Mobiliário no Museu do Cairo*, Sala de Tutancámon, Egito. Desenho de viagem com anotações (diário de “Bordo”), Fernando Távora, 8 de Junho de 1960. Fonte: TÁVORA, Fernando, *Diário de "bordo"*, Associação Casa da Arquitectura, Porto, 2012, Caderno de desenhos B, fig.10. p. 153

CAPÍTULO 7 – Siza Vieira

7.1. O Grande Impacto

- Fig. 7.1 - Siza Vieira. Fonte: <http://enlacearquitectura.com/frase-de-alvaro-siza-2/> p. 159
- Fig. 7.2 - VIEIRA, Siza, *Habitações coletivas, Bouça*, SAAL, Porto, 1973 – 1977. Imagem atual após a renovação do conjunto (2000/06). Fonte: *El Croquis*, nº140, El Croquis Editorial, Madrid, 2008, pp.76-77. p. 160
- Fig. 7.3 - VIEIRA, Siza, *Habitações coletivas, São Victor*, SAAL, Porto, 1973 – 1977. Fonte: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A29732&page_number=95&template_id=1&sort_order=1 p. 160

7.2. Os Primeiros Passos

- Fig. 7.4 - VIEIRA, Siza, *A Casa em Roberto Ivens*, Matosinhos, 1961. Tardoz e vista parcial do pátio. À direita, o pequeno pavilhão desenhado por Siza quando tinha

15 ou 16 anos. Fonte: ACA, *A Casa em Roberto Ivens*, ACA – Associação Casa da Arquitectura, Matosinhos, Outubro de 2011, p. 79. p. 161

7.4. A importância da memória

- Fig. 7.5 - *Sé Catedral de Portalegre e Praça do Município*, Portalegre. Fonte: *A Praça em Portugal, Inventário de Espaço Público*. Volume II, Continente, Direcção Geral do Ordenamento do Território e Desenvolvimento Urbano, Lisboa, 2007. p. 164
- Fig. 7.6 - Axonometria do conjunto urbano: *Sé Catedral de Portalegre e Praça do Município*. Portalegre. Fonte: *A Praça em Portugal, Inventário de Espaço Público*. Volume II, Continente, Direcção Geral do Ordenamento do Território e Desenvolvimento Urbano, Lisboa, 2007. p. 164
- Fig. 7.7 - *Santuário de Nossa Senhora do Cabo Espichel*, Setúbal.
Fonte: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6165 p. 165
- Fig. 7.8 - *Santuário de Nossa Senhora do Cabo Espichel*, Setúbal. Planta do piso térreo, sem escala. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Álvaro Siza 1986-1995*, Editorial Blau, 1995, p. 23. p. 165
- Fig. 7.9 - VIEIRA, Siza, *Escola Superior de Educação*, Setúbal, 1986/95. Vista do pátio nascente. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Álvaro Siza 1986-1995*, Editorial Blau, 1995, pp. 38-39 p. 165
- Fig. 7.10 - VIEIRA, Siza, *Escola Superior de Educação*, Setúbal, 1986/95. Vista do pátio nascente. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Álvaro Siza 1986-1995*, Editorial Blau, 1995, p. 28 p. 165
- Fig. 7.11 - VIEIRA, Siza, *Igreja de Santa Maria, Marco de Canavezes*, 1990/97. Fonte: Fotografia de José Carlos Sousa. p. 166
- Fig. 7.12 - VIEIRA, Siza, *A Casa em Roberto Ivens*, Matosinhos, 1961. Análise por José Carlos Sousa. Fonte: ACA, *A Casa em Roberto Ivens*, ACA – Associação Casa da Arquitectura, Matosinhos, Outubro de 2011, p. 79. p. 166
- Fig. 7.13 - *Puerta dos Siete Suelos*, Alhambra, Granada.
Fonte: https://abierta.ugr.es/la_alhambra/mapa/# p. 166
- Fig. 7.14 - *Castelo dos Mouros*, Sesimbra, Setúbal, século XII.
Fonte: <http://www.historiadeportugal.info/historia-de-portugal/castelo-de-sesimbra/imagem-do-castelo-de-sesimbra-3.jpg> p. 166

7.6. O Desenho e o Esquisso.

- Fig. 7.15 - VIEIRA, Siza, *Casa da Arquitectura*, Matosinhos, 2007. Esquissos. Fonte: CASTANHEIRA, Carlos, *Álvaro Siza, vinte e dois projectos recentes*, Casa da Arquitectura, 2007, p. 385. p. 170
- Fig. 7.16 - VIEIRA, Siza, *Casa da Arquitectura*, Matosinhos, 2007. Esquisso sob a Planta do Piso 3. Fonte: CASTANHEIRA, Carlos, *Álvaro Siza, vinte e dois projectos recentes*, Casa da Arquitectura, 2007, p. 381. p. 170
- Fig. 7.17 - VIEIRA, Siza, *Casa da Arquitectura*, Matosinhos, 2007. Estudos de Maqueta. Fonte: CASTANHEIRA, Carlos, *Álvaro Siza, vinte e dois projectos recentes*, Casa da Arquitectura, 2007, p. 380. p. 171
- Fig. 7.18 - VIEIRA, Siza, *Casa da Arquitectura*, Matosinhos, 2007. Esquissos. Fonte: CASTANHEIRA, Carlos, *Álvaro Siza, vinte e dois projectos recentes*, Casa da Arquitectura, 2007, p. 383. p. 171
- Fig. 7.19 - VIEIRA, Siza, Esquisso a caneta esferográfica. Fonte: CASTANHEIRA, Carlos; ACA, *Álvaro Siza – Esquissos ao jantar*, Casa da Arquitectura, 2009. p. 172
- Fig. 7.20 - VIEIRA, Siza, *Habitação Social em Schilderswijk*, Haia, Holanda, 1984/89. Esquisso a caneta esferográfica, 1986. Fonte: CASTANHEIRA, Carlos; ACA, *Álvaro Siza – Esquissos ao jantar*, Casa da Arquitectura, 2009. p. 173
- Fig. 7.21 - VIEIRA, Siza, *Versailles*, 1988. Caneta esferográfica. Fonte: LLANO, Pedro; CASTANHEIRA, Carlos, *Álvaro Siza: Obras e projectos*, Electa / CCB / CGAC,

- 1996, p. 93. p. 174
- Fig. 7.22 - VIEIRA, Siza, *Esquisso a caneta esferográfica*. Fonte: LLANO, Pedro; CASTANHEIRA, Carlos, *Álvaro Siza: Obras e projectos*, Electa / CCB / CGAC, 1996. p. 175
- Fig. 7.23 - VIEIRA, Siza, *Esquisso a caneta esferográfica*. Fonte: MACHABERT, Dominique; BEAUDOUIN, Laurent, *Álvaro Siza, Uma questão de medida*, Caleidoscópio, Março de 2009, p. p. 175
- Fig. 7.24 - VIEIRA, Siza, *Casa em Mallorca*, Espanha, 2002/07. Esquissos e desenho de Perfil à mão levantada. Fonte: MOURA, Souto Moura, *House in Mallorca*, Álvaro Siza, Edição Labirinto de Paixons Editorial, Dezembro 2010, pp. 26–22–25 p. 176
- Fig. 7.25 - VIEIRA, Siza, *Habitação Social em Schilderswijk*, Haia, Holanda, 1984/89. Desenhos, 1986. Fonte: COSTA, Alexandre Alves, *Álvaro Siza*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990, p. 41. p. 177
- Fig. 7.26 - VIEIRA, Siza, *Duas Casas, Parque Van Der Venne Park Garden*, Haia, Holanda, 1985/88. Desenhos, 1986. Fonte: COSTA, Alexandre Alves, *Álvaro Siza*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990, p. 41. p. 177
- Fig. 7.27 - TAVEIRA, Tomás, *Complexo Comercial e Residencial das Amoreiras*, Lisboa, 1985. *Prémio Valmor* 1993. Fonte: http://rafeiroparfumado.blogspot.pt/2006_06_01_archive.html p. 178
- Fig. 7.28 - TAVEIRA, Tomás, *Complexo Comercial e Residencial das Amoreiras*, Lisboa, 1985. *Prémio Valmor* 1993. Fonte: <http://www.cm-lisboa.pt/equipamentos/equipamento/info/edificio-de-escritorios-na-avenida-de-berna-18-18c> p. 178
- Fig. 7.29 - VIEIRA, Siza – *Casa Avelino Duarte*, Ovar, 1981/85. Esquisso. Fonte: COSTA, Alexandre Alves, *Álvaro Siza*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990, p. 33. p. 179

7.7. A Geometria

- Fig. 7.30 - “Começar” ou *Ode à Geometria*, Almada Negreiros, 1968/69. Fonte: http://triplov.com/coloquio_02/raquel_goncalves/dei_lhes.htm p. 180
- Fig. 7.31 - PALLADIO, Andrea, *Villa Foscari ou La Malcontenta*, Malcontenta, Itália, séc. XVI. Fonte: <http://www.laboratorio1.unict.it/lezioni/02-magritte/page/05d.htm> p. 181
- Fig. 7.32 - Le Corbusier, *Villa Stein*, Garches, França 1927. Fonte: BOESIGER, Willy, *Le Corbusier*, Martins Fontes, São Paulo, 1998, p. 41. p. 181
- Fig. 7.33 - VIEIRA, Siza - *Piscina das Marés, Leça da Palmeira*, 1961/62. Planta do piso térreo, desenho sem escala. Fonte: RODRIGUES, Jacinto, *Álvaro Siza - obra e método*, Editora Civilização, Dezembro de 1992, p. 77. p. 182
- Fig. 7.34 - VIEIRA, Siza – *Piscina das Marés, Leça da Palmeira*, 1961/62. Planta do piso térreo, desenho sem escala. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/josecarlosmelodias/27304322>. p. 182
- Fig. 7.35 - VIEIRA, Siza – *Piscina das Marés, Leça da Palmeira*, 1961/62. Maqueta. Exposição “Porto Poetic”, Porto, Março / Abril de 2014. Fonte: Fotografia de José Carlos de Sousa. p. 182
- Fig. 7.36 - VIEIRA, Siza – *Casa António Carlos Siza*, Santo Tirso, 1976/78. Vista dos dois pilares rodados. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Álvaro Siza 1954-1976*, Editorial Blau, 1997, p.192. p. 183
- Fig. 7.37 - VIEIRA, Siza – *Casa António Carlos Siza*, Santo Tirso, 1976/78. Análise geométrica por José Carlos Sousa.. Atenda-se na rotação dos dois pilares definida pela geometria do traçado regulador. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Álvaro Siza 1954-1976*, Editorial Blau, 1997, p.193. p. 183
- Fig. 7.38 - Villa Romana, *Castro do Monte do Padrão*, Santo Tirso. Fonte: FLECK, Brigitte, *Álvaro Siza*, Relógio D’Água Editores, Novembro de 1999, p.35 p. 183

- Fig. 7.39 - VIEIRA, Siza – *Casa António Carlos Siza*, Santo Tirso, 1976/78. Análise geométrica por José Carlos Sousa. p. 183
- Fig. 7.40 - VIEIRA, Siza – *Casa António Carlos Siza*, Santo Tirso, 1976/78. Vista dos dois pilares rodados. Fonte: COSTA, Alexandre Alves; SIZA, Álvaro *Álbum da Exposição Álvaro Siza Arquitecturas 1980-1990, no Centro Georges Pompidou*, INCM - Imprensa Nacional - Casa da Moeda - Centro Georges Pompidou, 1990, p. 29. p. 184
- Fig. 7.41 - VIEIRA, Siza – *Casa António Carlos Siza*, Santo Tirso, 1976/78. Vista dos dois pilares rodados. Fonte: COSTA, Alexandre Alves; SIZA, Álvaro *Álbum da Exposição Álvaro Siza Arquitecturas 1980-1990, no Centro Georges Pompidou*, INCM - Imprensa Nacional - Casa da Moeda - Centro Georges Pompidou, 1990, pp. 44 – 45. p. 184

7.8. O Reconhecimento Internacional

- Fig. 7.42 - VIEIRA, Siza - *Conjunto Residencial Bouça SAAL* - Porto, 1973 – 1977. Esquissos. Fonte: *El Croquis*, nº140, El Croquis Editorial, Madrid, 2008, p.67. p. 186
- Fig. 7.43 - VIEIRA, Siza - *Conjunto Residencial Bouça SAAL* - Porto, 1973 – 1977. Esquissos. Fonte: *El Croquis*, nº140, El Croquis Editorial, Madrid, 2008, pp. 80 – 81. p. 186
- Fig. 7.44 - VIEIRA, Siza - *Conjunto Residencial Bouça SAAL* - Porto, 1973 – 1977. Esquissos. TRIGUEIROS, Luiz *Álvaro Siza 1954-1976*, Editorial Blau, 1997, p. 178. p. 186
- Fig. 7.45 - VIEIRA, Siza - *Conjunto Residencial Bouça SAAL* - Porto, 1973 – 1977. Plantas, Cortes e Alçados. Desenhos sem escala. Fonte: *El Croquis*, nº140, El Croquis Editorial, Madrid, 2008, p. 78. p. 187
- Fig. 7.46 - VIEIRA, Siza, *Habitações coletivas S. Victor*, Porto, 1974/77. Fonte: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A29732&page_number=95&template_id=1&sort_order=1 p. 189
- Fig. 7.47 - VIEIRA, Siza, *Habitações coletivas S. Victor*, Porto, 1974/77. Axonometria. Fonte: SIZA, Álvaro *Álvaro Siza, Profesión poética*, Editorial Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1988, p. 88. p. 189
- Fig. 7.48 - VIEIRA, Siza, *Habitações coletivas S. Victor*, Porto, 1974/77. Plantas e Alçados. Desenhos sem escala. Fonte: SIZA, Álvaro *Álvaro Siza, Profesión poética*, Editorial Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1988, p. 88. p. 189
- Fig. 7.49 - OUD, J.J.P, *Complexo habitacional*, Hook of Holland, Holanda 1927. Fonte: http://www.dbnl.org/tekst/_int001inte01_01/_int001inte01_01_0072.php .. p. 190
- Fig. 7.50 - VIEIRA, Siza, *Habitações coletivas S. Victor*, Porto, 1974/77. Fonte: Fonte: http://www.dbnl.org/tekst/_int001inte01_01/_int001inte01_01_0072.php ..p. 190
- Fig. 7.51 - VIEIRA, Siza, *Habitações coletivas S. Victor*, Porto, 1974/77. Esquisso. Fonte: MACHABERT, Dominique; BEAUDOUIN, Laurent, *Álvaro Siza, Uma questão de medida*, Caleidoscópio, Março de 2009, p.30. p. 190
- Fig. 7.52 - VIEIRA, Siza – *Bairro da Malagueira*, Évora, 1973/77. Fonte: RODRIGUES, Jacinto, *Álvaro Siza - obra e método*, Editora Civilização, Dezembro de 1992. pp. 132 – 133. p. 192
- Fig. 7.53 - VIEIRA, Siza – *Bairro da Malagueira*, Évora, 1973/77. Fonte: RODRIGUES, Jacinto, *Álvaro Siza - obra e método*, Editora Civilização, Dezembro de 1992. p.136. p. 192
- Fig. 7.54 - VIEIRA, Siza – *Bairro da Malagueira*, Évora, 1973/77. Esquissos do autor do projeto. Fonte: RODRIGUES, Jacinto, *Álvaro Siza - obra e método*, Editora Civilização, Dezembro de 1992, p.117. p. 192
- Fig. 7.55 - VIEIRA, Siza – *Bairro da Malagueira*, Évora, 1973/77. Fonte: MOLTENI, Enrico, *Arq. Álvaro Siza Vieira, Barrio de la Malagueira*, Évora, Edicions UPC, 1997, p.64. p. 192
- Fig. 7.56 - VIEIRA, Siza – *Bairro da Malagueira*, Évora, 1973/77. Plantas, Cortes, Alçados

e Maquetas da tipologia T3 – Tipo A. Fonte: MOLTENI, Enrico, *Arq. Álvaro Siza Vieira, Barrio de la Malagueira*, Évora, Edicions UPC, 1997, p.81. ... p. 193

7.9. O Reconhecimento Nacional

- Fig. 7.57 - *Incendio do Chiado*, Lisboa, 25 de Agosto de 1988. Fonte: SIZA, Álvaro *Chiado em detalhe. Álvaro Siza*, Verbo, Agosto de 2013, p. 24. p. 194
- Fig. 7.58 - *Incendio do Chiado*, Lisboa, 25 de Agosto de 1988. Fonte: SIZA, Álvaro *Chiado em detalhe. Álvaro Siza*, Verbo, Agosto de 2013, p. 25. p. 194

7.10. Referências

- Fig. 7.59 - VIEIRA, Siza - *Maqueta da Piscina das Marés*, Matosinhos, 1961/62. Exposição “Porto, dois Prémios Pritzker: Álvaro Siza e Eduardo Souto Moura”, Abril 2014. Fonte: Fotografia de José Carlos de Sousa. p. 197
- Fig. 7.60 - WRIGHT, Frank Lloyd – *Taliesin West*, Phoenix, Arizona, 1937/38. Desenho. Fonte: http://www.pbs.org/flw/buildings/taliesin_west/ p. 197
- Fig. 7.61 - VIEIRA, Siza, *Casa de Chá da Boa Nova*, Leça da Palmeira, 1958/63. Corte, desenho sem escala. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz *Álvaro Siza 1954-1976*, Editorial Blau, 1997, p. 63. p. 197
- Fig. 7.62 - AALTO, Alvar, *Maison Louis Carré*, Bazoches-sur-Guyonne, França, 1957/60. Corte, desenho sem escala. Fonte: <http://www.archdaily.com/356209/ad-classics-maison-louis-carre-alvar-aalto> p. 197
- Fig. 7.63 - VIEIRA, Siza, *Casa Avelino Duarte*, Ovar, 1981/85. Planta e Cortes longitudinal e transversal. Desenhos sem escala. Fonte: SIZA, Álvaro *Álvaro Siza, Profesión poética*, Editorial Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1988, p. 118. p. 198
- Fig. 7.64 - VIEIRA, Siza, *Casa Avelino Duarte*, Ovar, 1981/85. Vista de tardoz. Fonte: SIZA, Álvaro *Álvaro Siza, Profesión poética*, Editorial Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1988, p. 115. p. 198
- Fig. 7.65 - LOOS, Adolf, *Steiner House*, Vienna, Austria, 1910. Fonte: <https://www.studyblue.com/notes/note/n/midterm/deck/1236510> p. 198
- Fig. 7.66 - LOOS, Adolf, *Steiner House*, Vienna, Austria, 1910. Planta de piso intermédio e Corte longitudinal. Desenhos sem escala. Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/542261611354255899/> p. 198
- Fig. 7.67 - VENTURI, Robert – *Dixwell Fire Station*, Connecticut, E.U.A., 1967/74. Fonte: <http://www.usj.archtlas.com/obra/facultad-de-arquitectura-de-oporto> p. 199
- Fig. 7.68 - VIEIRA, Siza – Banco Pinto e Sotto Mayor, Oliveira de Azemeis, 1974. Fonte: http://www.urbipedia.org/index.php?title=Casa_Tristan_Tzara p. 199
- Fig. 7.69 - LOOS, Adolf – *Villa Moller*, Vienna, Áustria, 1925/26. Fonte: <http://larryspeck.com/2011/05/10/dixwell-fire-station/> p. 199
- Fig. 7.70 - Fig. 7.72 – VIEIRA, Siza – *Pavilhão Carlos Ramos*, Porto, 1986/96. Fonte: SIZA, Álvaro *Álvaro Siza, Profesión poética*, Editorial Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1988, p. 63. p. 199
- Fig. 7.71 - LOOS, Adolf , *Villa Moller*, Vienna, Áustria, 1925/26. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/djoest/3312778246> p. 199
- Fig. 7.72 - VIEIRA, Siza, *Pavilhão Carlos Ramos*, Porto, 1986/96. Fonte: <http://www.dezeen.com/2011/10/05/carlos-ramos-pavilion-by-alvaro-siza/> p. 199
- Fig. 7.73 - Le Corbusier – *Convento de La Tourette*, Eveux-sur-L’Abresle, França, 1957/60. Fonte: http://www.sacredarchitecture.org/articles/almost_religious_couturier_lecorbusier_and_the_monastery_of_la_tourette/ p. 200
- Fig. 7.74 - VIEIRA, Siza , *Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto*, Porto, 1986/96. Primeiros esboços. Fonte: MACHABERT, Dominique; BEAUDOUIN, Laurent, *Álvaro Siza, Uma questão de medida*, Caleidoscópio, Março de 2009, p.111.....p. 200
- Fig. 7.75 - Adolf Loos Exhibition at Columbia Graduate School, New York, 2013. Fonte:

<http://www.nytimes.com/2013/12/05/garden/reassessing-an-uproar-in-architecture.html>p. 201

7.11. A Escola do Porto – FAUP

- Fig. 7.76 - MOURA, Eduardo Souto, *Igreja da Mesiricórdia*, Maia, 1998. Fonte: *El Croquis*, nº124, El Croquis Editorial, Madrid, 2005, p.189.p. 205
- Fig. 7.77 - GRAÇA, Carrilho – *Igreja de Santo António*, Alcácer do Sal, 1993/ 2008. Fonte: [http://www.snpcultura.org/igreja_carrilho_graca_segunda_classificada_premio_frate_ate_ate.html](http://www.snpcultura.org/igreja_carrilho_graca_segunda_classificada_premio_frate_ate_ate_ate.html)p. 205
- Fig. 7.78 - GRAÇA, Carrilho – *Igreja de Santo António*, Alcácer do Sal, 1993/ 2008. Fonte: <http://abarrigadeumarquitecto.blogspot.pt/2008/12/carrilho-da-graa-vence-prmio-pessoa.html>p. 205
- Fig. 7.79 - ARX, *Ampliação do Museu Marítimo de Ílhavo*, 2009/12. Fonte: <http://www.dezeen.com/2013/06/20/ilhavo-maritime-museum-extension-by-arx-portugal/>p. 205
- Fig. 7.80 - ARX, *Ampliação do Museu Marítimo de Ílhavo*, 2009/12. Fonte: <http://divisare.com/projects/234288-ARX-Portugal-Arquitectos--lhavo-Maritime-Museum-Extension/images/3942569>p. 205

7.13. No convívio entre amigos

- Fig. 7.81 - VIEIRA, Siza, Esquissos entre amigos. Fonte: Fonte: CASTANHEIRA, Carlos; ACA, Álvaro Siza – *Esquissos ao jantar*, Casa da Arquitectura, 2009 – livro 2.p. 208
- Fig. 7.82 - VIEIRA, Siza, Esquissos entre amigos. Fonte: Fonte: CASTANHEIRA, Carlos; ACA, Álvaro Siza – *Esquissos ao jantar*, Casa da Arquitectura, 2009 – livro 1.p. 208
- Fig. 7.83 - VIEIRA, Siza, Esquissos. Fonte: CASTANHEIRA, Carlos; ACA, Álvaro Siza – *Esquissos ao jantar*, Casa da Arquitectura, 2009 – livro 2.p. 209
- Fig. 7.84 - VIEIRA, Siza, *Esquissos*. Fonte: CASTANHEIRA, Carlos; ACA, Álvaro Siza – *Esquissos ao jantar*, Casa da Arquitectura, 2009 – livro 1.p. 210
- Fig. 7.85 - VIEIRA, Siza, *Biblioteca da Universidade de Aveiro*, Aveiro, 1988/94. Fonte: HIGINO, Nuno, Álvaro Siza, *Desenhar a Hospitalidade*, Casa da Arquitectura, Outubro 2010, p.24.p. 210
- Fig. 7.86 - VIEIRA, Siza, *Esquissos*. Fonte: Fonte: CASTANHEIRA, Carlos; ACA, Álvaro Siza – *Esquissos ao jantar*, Casa da Arquitectura, 2009 – livro 2.p. 211
- Fig. 7.87 - Fonte: <http://artchival.tumblr.com/post/65369113793/henri-matisse-study-after-dance-i-c-1909>p. 211

7.15. Reconstrução do Chiado: 1988 - 1998

- Fig. 7.88 - *Incendio do Chiado*, Lisboa, 25 de Agosto de 1988. Fonte: Fonte: SIZA, Álvaro, *Chiado em detalhe*. Álvaro Siza, Verbo, Agosto de 2013, pp. 2 – 24 - 25. .p. 214
- Fig. 7.89 - VIEIRA, Siza, *Reconstrução da zona sinistrada do Chiado*, Lisboa, 1988/98. Plano de Pormenor- bloco B. Planta, cortes e estrutura, pisos 5. Desenhos sem escala. Fonte: SIZA, Álvaro, *Chiado em detalhe*. Álvaro Siza, Verbo, Agosto de 2013, p.59.p. 215
- Fig. 7.90 - VIEIRA, Siza, *Reconstrução da zona sinistrada do Chiado*, Lisboa, 1988/98. Alçados da rua do Carmo (lado poente). Desenhos sem escala. Fonte: SIZA, Álvaro, *Chiado em detalhe*. Álvaro Siza, Verbo, Agosto de 2013, p.83.....p. 215
- Fig. 7.91 - VIEIRA, Siza, *Reconstrução da zona sinistrada do Chiado*, Lisboa, 1988/98. Fonte: SIZA, Álvaro, *Chiado em detalhe*. Álvaro Siza, Verbo, Agosto de 2013, p.69.p. 217
- Fig. 7.92 - VIEIRA, Siza, *Reconstrução da zona sinistrada do Chiado*, Lisboa, 1988/98. Fonte: SIZA, Álvaro, *Chiado em detalhe*. Álvaro Siza, Verbo, Agosto de 2013, p.68.p. 217
- Fig. 7.93 - VIEIRA, Siza – *Reconstrução do Chiado*, Chiado, 1997. Maqueta do Percurso de

Ligação entre o Carmo e o Chiado.

Fonte:

<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=587552&page=5&langid=5>

-p. 218
- Fig. 7.94 - Fig. 7.94– VIEIRA, Siza – *Reconstrução do Chiado*, Chiado, 1997. Esquissos do Percurso de Ligação entre o Carmo e o Chiado. Fonte: SIZA, Álvaro, *Chiado em detalhe*. Álvaro Siza, Verbo, Agosto de 2013, p.35.p. 218
- Fig. 7.95 - *Armazéns Grandella* (1906). Gravura. Fonte: <http://www.unicre.pt/site/index.php?action=10&idc=18&idi=294> ..p. 220
- Fig. 7.96 - *Armazéns Grandella*, imagem atual. Fonte: <http://www.cm-lisboa.pt/equipamentos/equipamento/info/edificio-dos-antigos-armazens-grandella>p. 220
- Fig. 7.97 - *Armazéns Grandella*, aspeto do edifício após o incêndio de 1988. Fonte: SIZA, Álvaro, *Chiado em detalhe*. Álvaro Siza, Verbo, Agosto de 2013, p.42.p. 220

7.18. Museu Galego de Arte Contemporânea: 1988 – 1993; Um Átrio para La Alhambra: 2011. Dois Momentos, o Mesmo Método.

- Fig. 7.98 - VIEIRA, Siza – *Centro Galego de Arte Contemporânea*, Santiago de Compostela, 1988/93. Fonte: José Carlos de Sousa.p. 223
- Fig. 7.99 - VIEIRA, Siza – *Centro Galego de Arte Contemporânea*, Santiago de Compostela, 1988/93. Esquissos do estudo de resolução do canto junto auditório. Fonte: MACHABERT, Dominique; BEAUDOUIN, Laurent, *Álvaro Siza, Uma questão de medida*, Caleidoscópio, Março de 2009, p.139.p. 223
- Fig. 7.100 - VIEIRA, Siza – *Centro galego de Arte Contemporânea*, Santiago de Compostela, 1988/93. Planta do piso térreo, sem escala. Fonte: LLANO, Pedro; CASTANHEIRA, Carlos, *Álvaro Siza: Obras e projectos*, Electa / CCB / CGAC, 1996, p. 136.p. 223
- Fig. 7.101 - VIEIRA, Siza – *Casa Caxinas*, Caxinas, 1970/72. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz *Álvaro Siza 1954-1976*, Editorial Blau, 1997, p. 26.p. 223

7.19. A Exigência do Rigor

- Fig. 7.102 - Siza Vieira e Juan Domingo Santos, Verão/Outono 2007. Fonte: *El Croquis*, nº140, El Croquis Editorial, Madrid, 2008, p.7.p. 225
- Fig. 7.103 - VIEIRA, Siza; DOMINGO, Juan, *Un Atrio para la Alhambra*, Granada, Concurso 2010. Primeiro Prémio 2011. Em cima, perfil longitudinal, sem escala. Relação de escala e dimensão. Em baixo, imagem virtual da proposta. Fonte: <http://www.smow.com/blog/tag/alvaro-siza-vieira/>p. 226

7.20. Casa Beires – “Casa Bomba”: 1973–1977

- Fig. 7.104 - VIEIRA, Siza– *Casa Beires*, Póvoa do Varzim, 1973 - 1976. Imagem da caixilharia do primeiro andar, com pequena vista do pátio – jardim. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Álvaro Siza 1954-1976*, Editorial Blau, 1997, p. 169. .p. 228
- Fig. 7.105 - VIEIRA, Siza, Casa Alcino Cardoso, Moledo do Minho, 1971/73. Plantas, Alçados e Corte, desenhos sem escala. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Álvaro Siza 1954-1976*, Editorial Blau, 1997, p. 163.p. 228
- Fig. 7.106 - VIEIRA, Siza, Casa Alcino Cardoso, Moledo do Minho, 1971/73. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Álvaro Siza 1954-1976*, Editorial Blau, 1997, p.142.p.229
- Fig. 7.107 - VIEIRA, Siza, *Casa Alcino Cardoso*, Moledo do Minho, 1971/73. Planta. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Álvaro Siza 1954-1976*, Editorial Blau, 1997, p.139.p.229
- Fig. 7.108 - VIEIRA, Siza, Casa Alcino Cardoso, Moledo do Minho, 1971/73. Pormenores construtivos, sem escala. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Álvaro Siza 1954-1976*, Editorial Blau, 1997, p.146.p.229
- Fig. 7.109 - VIEIRA, Siza, *Casa Alcino Cardoso*, Moledo do Minho, 1971/73. Planta. Fonte:

- TRIGUEIROS, Luiz, *Álvaro Siza 1954-1976*, Editorial Blau, 1997, p.146.
..... p.229
- Fig. 7.110 - VIEIRA, Siza, *Casa Beires*, Póvoa do Varzim, 1973/77. Solução sem pilar.
Fonte: <https://atfpa3y4.files.wordpress.com/2013/12/foto-todo.jpg> p.231
- Fig. 7.111 - VIEIRA, Siza, *Casa Beires*, Póvoa do Varzim, 1973/77. Solução com pilar.
Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Álvaro Siza 1954-1976*, Editorial Blau, 1997, p.163.
..... p.231
- Fig. 7.112 - STIRLING, James Eduardo Souto, *Florey Building, Queen's College*, Oxford, Inglaterra, 1966/71. Vistas do edifício e patio jardim. Fonte: <http://quintinlake.photoshelter.com/gallery-image/Florey-Building-Queens-College-Oxford-University-Designed-by-James-Stirling-Architect/G0000CqqiA8RRA.U/I0000jGg5kyhrZx8/C0000NSvtsLs5cAA>
..... p.232

7.21. FAUP – Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto: 1986-1995

- Fig. 7.113 - VIEIRA, Siza, *Faculdade de Arquitectura do Porto*, Porto, 1986/95. Esquissos. Estudos a lápis de cor, esquissos e fotografias, “Porto Poetic” Exposição de Arquitectura, Galeria Municipal Almeida Garrett, curadoria de Roberto Cremascoli Porto, Março/Abril 2014. Fonte: Fotografia de José Carlos de Sousa.
..... p.234
- Fig. 7.114 - VIEIRA, Siza, *Faculdade de Arquitectura do Porto*, Porto, 1986/95. Esquissos. Estudos a lápis de cor, “Porto Poetic” Exposição de Arquitectura, Galeria Municipal Almeida Garrett, curadoria de Roberto Cremascoli Porto, Março/Abril 2014. Fonte: Fotografia de José Carlos de Sousa. p.235
- Fig. 7.115 - VIEIRA, Siza, *Palácio do Bispo*, estudo de intervenção na malha urbana da Ribeira-Barredo, Porto, Esquisso, Siza Vieira, 1969. Fonte: MACHABERT, Dominique; BEAUDOUIN, Laurent, *Álvaro Siza, Uma questão de medida*, Caleidoscópio, Março de 2009, p.87.p. 236
- Fig. 7.116 - KOOLHAS, Rem, *Casa da Música*, Porto, 1999/2005. Fonte: <http://openbuildings.com/buildings/casa-da-musica-profile-1320>p. 237
- Fig. 7.117 - VIEIRA, Siza, *Faculdade de Arquitectura do Porto*, Porto, 1986/95. Planta e Alçados. Desenhos sem escala. Na planta do piso 1 à direita, implantação em forma de ferradura do pavilhão Carlos Ramos. Fonte: MILHEIRO, Ana Vaz; AFONSO, João; NUNES, Jorge, *Álvaro Siza, Candidatura ao Prémio UIA Gold Medal 2005*, Ordem dos Arquitectos com Caleidoscópio, 2007. p.46.
.....p. 238
- Fig. 7.118 - VIEIRA, Siza, *Faculdade de Arquitectura do Porto*, Porto, 1986/95. Vista panorâmica com as Torres do Campo Alegre em fundo. Fonte: MILHEIRO, Ana Vaz; AFONSO, João; NUNES, Jorge, *Álvaro Siza, Candidatura ao Prémio UIA Gold Medal 2005*, Ordem dos Arquitectos com Caleidoscópio, 2007. p.47. p. 240
- Fig. 7.119 - VIEIRA, Siza, *Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, Porto, 1986/95. Esquissos do autor do projeto. Fonte: MACHABERT, Dominique; BEAUDOUIN, Laurent, *Álvaro Siza, Uma questão de medida*, Caleidoscópio, Março de 2009, p.113.p. 241
- Fig. 7.120 - Le Corbusier, *Casa Planeix*, 1925/28. Fonte: <http://divisare.com/projects/199419-Le-Corbusier-Maison-Planeix/images/3203965>p. 242
- Fig. 7.121 - LOOS, Adolf, *Casa Müller*, Viena, 1927/28. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/djoest/3312778246>p. 242
- Fig. 7.122 - Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa, 1955 - 57 Viana do Alentejo, Évora (exposição Território Comum - Porto 2013). Fonte: Alves, José Manuel Costa; MAH, Sérgio, *Território Comum, Imagens do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa, Portugal 1955-57*, Fundação EDP, Porto, Julho de 2013.
.....p. 242
- Fig. 7.123 - VIEIRA, Siza, *Pavilhão Carlos Ramos/FAUP*, Porto, 1996. Fonte:

- <http://users.med.up.pt/vitorper/siza.htm>p. 242
- Fig. 7.124 - VIEIRA, Siza, *Pavilhão Carlos Ramos/FAUP*, Porto, 1996. Esquissos do autor do projeto. Fonte: BELÉM, Maria Cunha, *O Essencial sobre Álvaro Siza Vieira*, INCM - Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Julho de 2012, p. 23.p. 243
- 7.22. Casa de António Carlos Siza – Santo Tirso: 1976–1978**
- Fig. 7.125 - VIEIRA, Siza, *Casa Carlos Siza*, Santo Tirso, 1976/78, pp.188 – 189. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Álvaro Siza 1954-1976*, Editorial Blau, 1997, pp.188 - 189. p.245
- Fig. 7.126 - VIEIRA, Siza, *Casa Carlos Siza*, Santo Tirso, 1976/78. Desenho sobre papel kraft. Desenhos sem escala. Fonte: BELÉM, Maria Cunha, *O Essencial sobre Álvaro Siza Vieira*, INCM - Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Julho de 2012, p. 22.p. 245
- 7.23. Igreja de Santa Maria – Marco de Canavezes: 1990–1996**
- Fig. 7.127 - VIEIRA, Siza, *Igreja de Santa Maria*, Marco de Canavezes, 1990/96. Maqueta. Fonte: “Porto Poetic” Exposição de Arquitectura, Galeria Municipal Almeida Garrett, curadoria de Roberto Cremascoli Porto, Março/Abril 2014. Fotografia de José Carlos de Sousa. Fotografia de José Carlos de Sousa. p.247
- Fig. 7.128 - VIEIRA, Siza, *Igreja de Santa Maria*, Marco de Canavezes, 1990/96. Vista de noroeste. Fonte: “Porto Poetic” Exposição de Arquitectura, Galeria Municipal Almeida Garrett, curadoria de Roberto Cremascoli Porto, Março/Abril 2014. Fotografia de José Carlos de Sousa. Fotografia de José Carlos de Sousa. p.247
- Fig. 7.129 - VIEIRA, Siza, *Igreja de Santa Maria*, Marco de Canavezes, 1990/96. Esquissos. Fonte: “Porto Poetic” Exposição de Arquitectura, Galeria Municipal Almeida Garrett, curadoria de Roberto Cremascoli Porto, Março/Abril 2014. Fotografia de José Carlos de Sousa. p.247
- Fig. 7.130 - VIEIRA, Siza – *Igreja de Santa Maria*, Marco de Canavezes, 1990 – 1996. Esquissos sobre desenho rigoroso, sem escala. “Porto Poetic” Exposição de Arquitectura, Porto, Março/Abril 2014. Fonte: Fotografia de José Carlos de Sousa. p.247
- Fig. 7.131 - VIEIRA, Siza, *Igreja de Santa Maria*, Marco de Canavezes, 1990/97. Fonte: Fotografia de José Carlos de Sousa. p.248
- Fig. 7.132 - VIEIRA, Siza, *Igreja de Santa Maria*, Marco de Canavezes, 1990/97. Fonte: *El Croquis*, nº95, El Croquis Editorial, Madrid, 1999, p.53. p.248
- Fig. 7.133 - *Puerta dos Siete Suelos*, Alhambra, Granada. Fonte: http://www.juntadeandalucia.es/averroes/recursos_informaticos/andared01/alhambra/torres/tor7suelos.htm p.248
- Fig. 7.134 - *Puerta dos Siete Suelos*, Alhambra, Granada. Fonte: <http://blog.alhambra.info/page/4/> p.248
- Fig. 7.135 - Muralha, Torre e *Porta dos Siete Suelos*, Alhambra, Granada. Planta, sem escala. Fonte: <http://www.alhambra-patronato.es/ria/handle/10514/5199> p.248
- Fig. 7.136 - Sobreposição da planta da *Puerta do Siete Suelos* com a planta da *Igreja de Santa Maria*. Análise da relação morfológica das torres e da sua proporção. Fonte: Análise de José Carlos Sousa. p.248
- Fig. 7.137 - ÁLVARES, Afonso, *Sé Catedral de Portalegre*, séc. XVI em estilo Maneirista. Fonte: AAVV, *A Praça em Portugal, Inventário de Espaço Público*. Volume III, Direcção Geral do Ordenamento do Território e Desenvolvimento Urbano, Lisboa, 2007, p. 701. p.248
- Fig. 7.138 - Sobreposição da planta da *Sé Catedral de Portalegre* com a planta da *Igreja de Santa Maria*. Análise da relação morfológica e das proporções. Fonte: Análise de José Carlos Sousa. p.248

7.24. A Luz e Penumbra.

- Fig. 7.139 - VIEIRA, Siza, *Piscina de Marés*, Leça da Palmeira, 1961/66. Luz e Penumbra. Fonte: CREMASCOLI, Robertom *Porto Poetic*, AMAG EDITORIAL SL, 2013, p. 28. p.250
- Fig. 7.140 - VIEIRA, Siza, *Piscina de Marés*, Leça da Palmeira, 1961/66. Luz e Penumbra. Fonte: http://afasiaarq.blogspot.co.uk/2012/04/alvaro-siza.html?utm_source=feedburner&utm_medium=twitter&utm_campaign=Feed:+blogspot/pViv+%28a++f++a++s++i++a%29 p.250
- Fig. 7.141 - SALVI, Nicola; VANVITELLI, Luigi, *Igreja de São Roque*, Lisboa, Séc. XVI. Estilo Barroco. p.251
- Fig. 7.142 - VIEIRA, Siza, *Igreja de Santa Maria*, Marco de Canavezes, 1990/96. Esquisso. Fonte: MACHABERT, Dominique; BEAUDOUIN, Laurent, *Álvaro Siza, Uma questão de medida*, Caleidoscópio, Março de 2009, p. 180. p. 251
- Fig. 7.143 - VIEIRA, Siza, *Igreja de Santa Maria*, Marco de Canavezes, 1990/96. Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/93942342200951351/> p. 251
- Fig. 7.144 - VIEIRA, Siza, *Igreja de Santa Maria*, Marco de Canavezes, 1990/96. Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/93942342200951351/> p. 251
- Fig. 7.145 - BAEZA, Campo, *Sede Central de la Caja de Ahorros de Granada*, Granada, Espanha, 2001. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Alberto_Campo_Baeza p. 253
- Fig. 7.146 - VIEIRA, Siza, *Complexo desportivo Ribera Serrallo*, Cornellá de Llobregat, Barcelona, Espanha, 2003/06. Fonte: <http://www.dezeen.com/2009/05/23/selected-projects-by-alvaro-siza/> p. 253

7.25. A Cruz: de Le Corbusier a Barragan

- Fig. 7.147 - Fig. 10.6 – VIEIRA, Siza, *Igreja de Santa Maria*, Marco de Canavezes, 1990/96. Fonte: http://www.snpcultura.org/igreja_marco_canaveses_siza_vieira_15_anos.html p. 254
- Fig. 7.148 - Fig. 8.53 – BARRAGAN, Luís, *Capela das Capuchinhas Sacramentais do Puríssimo Coração de Maria*, Cidade do México, México, 1952/55. Fonte: umjeitomanso.blogspot.pt/2012/03/eu-e-pintura-e-mais-alguns-pintores-que.html p. 254

7.27. Banco Pinto e Sotto Mayor – Oliveira de Azeméis (1971 – 1974)

- Fig. 7.149 - VIEIRA, Siza, Banco Borges & Irmão III, Vila do Conde, 1982. Plantas, sem escala. Traçados. Fonte: SIZA, Álvaro *Álvaro Siza, Profesión poética*, Editorial Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1988, p. 63. p. 255
- Fig. 7.150 - VIEIRA, Siza, Banco Borges & Irmão III, Vila do Conde, 1982. Plantas, sem escala. Traçados. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Álvaro Siza 1954-1976*, Editorial Blau, 1997, p.152. p.255
- Fig. 7.151 - VIEIRA, Siza, *Banco Pinto e Sotto Mayor*, Oliveira de Azemeis, 1974. Plantas, Cortes e Alçados. Desenhos sem escala. Fonte: SIZA, Álvaro *Álvaro Siza, Profesión poética*, Editorial Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1988, p. 62. p. 255

CAPÍTULO 8 – Souto de Moura

8.1. A Descoberta de uma Vocação

- Fig. 8.1 - Souto de Moura. Fonte: SILVA, Helena Sofia; SANTOS, André, *Souto de Moura*, Quid Novi, Vila do Conde, 2011, p.8..... p. 259

8.2. 1981 – A Casa das Artes e a Proposta Académica.

- Fig. 8.2 - MOURA, Souto, *Casa das Artes, Centro Cultural SEC (Secretaria de Estado da Cultura)*, Porto, 1981/91. Imagem do auditório após obras de reabilitação, 2013. Fonte: <http://www.porto24.pt/cultura/casa-das-artes-arranca-7-anos-depois-com-nova-programacao/> p. 262
- Fig. 8.3 - MOURA, Souto, *Casa das Artes, Centro Cultural SEC (Secretaria de Estado da Cultura)*, Porto, 1981/91. Fonte: VA; ESPOSITO, Antonio Esposito; LEONI, Eduardo Souto de Moura, Pall Mall, Londres, 2013, p.12. p.262
- Fig. 8.4 - MOURA, Souto, *Casa das Artes, Centro Cultural SEC (Secretaria de Estado da Cultura)*, Porto, 1981/91. Alçados, Cortes e Plantas. Desenhos sem escala. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto Moura*, Editorial Blau, Lisboa, 1994, p.55p. 262
- Fig. 8.5 - MOURA, Souto, *Casa das Artes, Centro Cultural SEC (Secretaria de Estado da Cultura)*, Porto, 1981/91. Desenho Axonométrico, sem escala. Fonte: Güell, Xavier, Souto de Moura, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1990, p.32.p. 263

8.3. Távora e Siza: Duas Figuras Transversais.

- Fig. 8.6 - Souto Moura, Conferência "Projetos Recentes", Casa das Artes, Porto, 28 de Fevereiro de 2014. Fonte: FERNANDES, Fátima; LOUSINHA, Paulo, IV Exposição COLECTIVA da ESAP/Escola Superior Artística do Porto, Edições ESAP, Maio de 2014, p. 110.p. 265
- Fig. 8.7 - VIEIRA, Siza; MOURA, Souto, *Pavilhão de Portugal da "Expo Hannover"*, Hannover, 2000. Fonte: <http://www.mimoo.eu/projects/Portugal/Coimbra/Pavilion%20of%20Portugal/.....> p. 266
- Fig. 8.8 - VIEIRA, Siza; MOURA, Souto, *Serpentine Gallery of London*, Londres, 2005. Fonte: http://www.ducciomalagamba.com/imagenes.php?IdProyecto=343&Nom_Image n=025%286761%29-343.jpg&Idioma=En&IdImagen=8511 p. 266

8.4. A influência de Mies van der Rohe

- Fig. 8.9 - MOURA, Souto, *Casa I em Miramar*, Vila Nova de Gaia, (1987-1991). Fonte: MOURA, Eduardo Souto, *Vinte e Duas Casas*, Ordem dos Arquitectos/Conselho Directivo Nacional, Caleidoscópio, 2006, p. 42. p. 267
- Fig. 8.10 - MOURA, Souto, *Anexos de uma habitação na Rua da Vilarinha*, Porto, (1986-1988). Desenho de detalhes construtivos, sem escala. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto Moura*, Editorial Blau, Lisboa, 1994, p. 99. p. 268
- Fig. 8.11 - MOURA, Souto, *Anexos de uma habitação na Rua da Vilarinha*, Porto, (1986-1988). Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto Moura*, Editorial Blau, Lisboa, 1994, p. 98. p. 268
- Fig. 8.12 - ROHE, Mies van der, *Edifício Seagram*, Nova Iorque, 1954/58. Fonte: CARTTER, Peter, *Mies van der Rohe*, Phaidon, Nova Iorque, 2004. p. 270
- Fig. 8.13 - MOURA, Eduardo Souto, *Edifício do Burgo*, Porto, 1990-2007. Fonte: <http://divisare.com/projects/287560-Eduardo-Souto-De-Moura-Burgo-Tower/images/5067582> p. 270
- Fig. 8.14 - CALDER, Alexander, *Escultura Flamingo*, Nova Iorque, 1973. Escultura em aço, com dezasseis metros de altura, com vista do Edifício Seagram, em fundo. Fonte: <https://mimomito.wordpress.com/2011/08/29/alexander-calder-my-fan-mail-is-enormous-everyone-is-under-six/> p. 270

- Fig. 8.15 - SOUSA, Ângelo, *Escultura Burgo*, Porto, 2007. Fonte: NEVES, José Manuel, *Anuário Arquitectura* (10), Caleidoscópio, Julho de 2007, p. 202. p. 270

8.5. A influência de Távora de quem foi Aluno.

- Fig. 8.16 - MOURA, Eduardo Souto, *Requalificação de uma ruína*, Gerês, 1980. Construção primitiva. Fonte: WANG, Wilfred; SIZA, Alvaro, *Eduardo Souto de Moura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1990, p.17. p. 272
- Fig. 8.17 - MOURA, Eduardo Souto, *Requalificação de uma ruína*, Gerês, 1980. Construção primitiva. Fonte: WANG, Wilfred; SIZA, Álvaro, *Eduardo Souto de Moura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1990, p.17. p. 272
- Fig. 8.18 - MOURA, Eduardo Souto, *Requalificação de uma ruína*, Gerês, 1980. Esquisso do autor do projeto. Plantas, Cortes e Alçados. Desenhos sem escala. Fonte: WANG, Wilfred; SIZA, Álvaro, *Eduardo Souto de Moura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1990, p.16. p. 272
- Fig. 8.19 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa 2 em Nevogilde*, Porto, 1983/88. Fonte: WANG, Wilfred; SIZA, Álvaro, *Eduardo Souto de Moura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1990, p.49. p. 273
- Fig. 8.20 - MOURA, Eduardo Souto, *Anexos de uma habitação na rua da Vilarinha*, Porto, 1986/88. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto Moura*, Editorial Blau, Lisboa, 1994, p.94. p. 273
- Fig. 8.21 - TÁVORA, Fernando, *Restaurante e Posto de Abastecimento de Combustíveis da Sacor*, Seia, 1958/61. Fonte: COELHO, Paulo, *Colecção Arquitectos Portugueses – Fernando Távora*, Editora Quidnovi, Novembro 2011, p.25. p. 274
- Fig. 8.22 - TÁVORA, Fernando, *Casa em Pardelhas*, Vila Nova de Cerveira, 1994/99. Fonte: TÁVORA, Fernando, *Casa em Pardelhas*, Vila Nova de Cerveira, 1994/99. Fonte: COTTER, Ana Maria Prego de Faria Berkeley, *Casa em Pardelhas, O Desenho de Fernando Távora na Arquitectura Popular* (1ª edição), Guimarães 2012 - Capital Europeia da Cultura, Agosto de 2013, p. 113 p. 274
- Fig. 8.23 - EAMES, Charles; SAARINEN, Eero, *Study House # 8*, Los Angeles, California, 1945. Fonte: ESPOSITO, Antonio, LEONI, Giovanni, *Eduardo Souto Moura*, Pall Mall Press, Setembro de 2013, 168. p. 275
- Fig. 8.24 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa da Quinta da Marinha*, Cascais, 1994-2000. Fonte: ESPOSITO, Antonio, LEONI, Giovanni, *Eduardo Souto Moura*, Pall Mall Press, Setembro de 2013, 166. p. 275

8.6. Cultura versus Arquitetura

- Fig. 8.25 - LEWITT, Sol, *Complex Forms*; 6, Nova Iorque, 1987. Fonte: <http://smithratliff.com/2011/07/19/the-structures-of-sol-lewitt/> p. 277
- Fig. 8.26 - JUDD, Donald, Sem título, St. Louis, Missouri, 1984. Fonte: http://www.waymarking.com/waymarks/WM16TF_Untitled_by_Donald_Judd_St_Louis_Missouri p. 277
- Fig. 8.27 - MOURA, Eduardo Souto, *“House for Karl Friedrich Schinkel”*, Leça da Palmeira, 1979. Painel de concurso. Fonte: BANDEIRA, Pedro; TAVARES, André (coord.), *Eduardo Souto de Moura Atlas de Parede Imagens de Método*, Dafne Editora, Porto, Dezembro de 2011, p. 32. p. 278
- Fig. 8.28 - MOURA, Eduardo Souto, *Decoração e Mobiliário para um Quarto*, Porto, 1979. Planta e Alçados, sem escala. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto Moura*, Editorial Blau, Lisboa, 1994, p.35 p. 279

8.7. Casa de Nevogilde 2 1983 – 1988

- Fig. 8.29 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa 2 em Nevogilde*, Porto, 1983/88. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto Moura*, Editorial Blau, Lisboa, 1994, p.194..... p. 280

- Fig. 8.30 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa 2 em Nevogilde*, Porto, 1983/88. Fonte: MOURA, Eduardo Souto, *Vinte e Duas Casas*, Ordem dos Arquitectos/Conselho Directivo Nacional, Caleidoscópio, 2006, p.26. p. 280
- Fig. 8.31 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa 2 em Nevogilde*, Porto, 1983/88. Esquisso. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, Eduardo Souto Moura, Editorial Blau, Lisboa, 1994, p.16 p. 280
- Fig. 8.32 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa 2 em Nevogilde*, Porto, 1983/88. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, Eduardo Souto Moura, Editorial Blau, Lisboa, 1994, p.76 p. 280
- Fig. 8.33 - SIZA, Álvaro, *Operação SAAL, S. Victor Porto*, 1974/77. Fonte: BANDEIRA, Pedro; TAVARES, André (coord.), Eduardo Souto de Moura Atlas de Parede Imagens de Método, Dafne Editora, Porto, Dezembro de 2011, p.135. p. 281

8.8. – Casa da Quinta do Lago 1984 – 1989

- Fig. 8.34 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa da Quinta do Lago*, Porto, 1984/89. Vista da fachada noroeste. Acesso ao pátio da entrada. Fonte: VA; ESPOSITO, Antonio Esposito; LEONI, *Eduardo Souto de Moura*, Pall Mall, Londres, 2013, p.102.p.283
- Fig. 8.35 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa da Quinta do Lago*, Porto, 1984/89. Cortes e Alçado. Desenhos sem escala. Fonte: VA; ESPOSITO, Antonio Esposito; LEONI, *Eduardo Souto de Moura*, Pall Mall, Londres, 2013, p.107. p.283
- Fig. 8.36 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa da Quinta do Lago*, Porto, 1984/89. Vista Sudeste. Fonte: VA; ESPOSITO, Antonio Esposito; LEONI, *Eduardo Souto de Moura*, Pall Mall, Londres, 2013, p.104. p.284
- Fig. 8.37 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa da Quinta do Lago*, Porto, 1984/89. Desenhos sem escala. Fonte: MOURA, Eduardo Souto, *Casa da Quinta do Lago*, Porto, 1984/89. Fonte: Güell, Xavier, Souto de Moura, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1990, p. 53. p.284
- Fig. 8.38 - Le Corbusier, *Villa Savoye*, Poissy, França, 1928. Fonte: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4526&sysLanguage=en-en&itemPos=13&itemCount=13&sysParentId=51>p.285
- Fig. 8.39 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa da Quinta do Lago*, Porto, 1984/89. Fonte: Güell, Xavier, Souto de Moura, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1990, p. 57. p.285
- Fig. 8.40 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa da Quinta do Lago*, Porto, 1984/89. Fonte: <http://imoveis.mitula.pt/quintas-lago-in-the-portuguese-algarve/2> p.286
- Fig. 8.41 - VIEIRA, Siza, *Apartamento J.M. Teixeira*, Póvoa do Varzim, 1982. Fonte: RODRIGUES, Jacinto, *Álvaro Siza – Obra e Método*, Editora Civilização, 1992, pp.148-149. p.286
- Fig. 8.42 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa I em Miramar*, Vila Nova de Gaia, 1987/91. Fonte: Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto Moura*, Editorial Blau, Lisboa, 1994, p.25 p. 286
- Fig. 8.43 - Igreja em Tavira. Fonte: BANDEIRA, Pedro; TAVARES, André (coord.), Eduardo Souto de Moura Atlas de Parede Imagens de Método, Dafne Editora, Porto, Dezembro de 2011, p.108. p. 286
- Fig. 8.44 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa da Quinta do Lago*, Porto, 1984/89. Fonte: BANDEIRA, Pedro; TAVARES, André (coord.), Eduardo Souto de Moura Atlas de Parede Imagens de Método, Dafne Editora, Porto, Dezembro de 2011, p.109. p. 286

8.9. Casa de Alcanena 1987 – 1992

- Fig. 8.45 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Alcanena*, Torres Novas, 1987/92. Fonte: BANDEIRA, Pedro; TAVARES, André (coord.), *Eduardo Souto de Moura Atlas de Parede Imagens de Método*, Dafne Editora, Porto, Dezembro de 2011, p.137. p. 287
- Fig. 8.46 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Alcanena*, Torres Novas, 1987/92. Planta de localização, sem escala. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, Eduardo Souto Moura, Editorial Blau, Lisboa, 1994, p.104 p. 287
- Fig. 8.47 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Alcanena*, Torres Novas, 1987/92. Planta e Alçados. Escala gráfica. Fonte: MOURA, Eduardo Souto, *Vinte e Duas Casas*, Ordem dos Arquitectos/Conselho Directivo Nacional, Caleidoscópio, 2006, p.40. p. 287
- Fig. 8.48 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Alcanena*, Torres Novas, 1987/92. Planta, escala gráfica. Fonte: MOURA, Eduardo Souto, *Vinte e Duas Casas*, Ordem dos Arquitectos/Conselho Directivo Nacional, Caleidoscópio, 2006, p.39. p. 287
- Fig. 8.49 - Villa romana - *Villa Cardílio*, Torres Novas. Fonte: <https://www.facebook.com/VillaCardilio/photos/pb.308669282594596.-2207520000.1434469310./349651515163039/?type=3&theater> p. 288
- Fig. 8.50 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Alcanena*, Torres Novas, 1987/92. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto Moura*, Editorial Blau, Lisboa, 1994, p.107 p. 288
- Fig. 8.51 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Alcanena*, Torres Novas, 1987/92. Cortes, escala gráfica. Fonte: MOURA, Eduardo Souto, *Vinte e Duas Casas*, Ordem dos Arquitectos/Conselho Directivo Nacional, Caleidoscópio, 2006, p.288 p. 199

8.10. Casa de Baião 1990 – 1993

- Fig. 8.52 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Baião*, Baião, 1990/93. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto Moura*, Editorial Blau, Lisboa, 1994, pp.142-143 p. 289
- Fig. 8.53 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Baião*, Baião, 1990/93. Vista da cobertura. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto Moura*, Editorial Blau, Lisboa, 1994, p.145 p. 289
- Fig. 8.54 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Baião*, Baião, 1990/93. Planta de localização, Alçado Sul, Corte C1, Planta Piso Térreo. Desenhos sem escala. Fonte: MOURA, Eduardo Souto, *Vinte e Duas Casas*, Ordem dos Arquitectos/Conselho Directivo Nacional, Caleidoscópio, 2006, p.62. p. 289

8.11. – Casa de Tavira 1991 – 1996

- Fig. 8.55 - Típica chaminé Algarvia. Fonte: <http://imoveis.mitula.pt/casas-olhao-cozinha> p. 291
- Fig. 8.56 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa de Tavira*, Algarve, 1991/96. Fonte: MOURA, Eduardo Souto, *Vinte e Duas Casas*, Ordem dos Arquitectos/Conselho Directivo Nacional, Caleidoscópio, 2006, p.64. p. 199
- Fig. 8.57 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa de Tavira*, Algarve, 1991/96. Alçado Sul, desenho sem escala. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto Moura*, Editorial Blau, Lisboa, 1994, p.164 p. 291
- Fig. 8.58 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa de Tavira*, Algarve, 1991/96. Planta do Piso Térreo, desenho sem escala. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto Moura*, Editorial Blau, Lisboa, 1994, p.164 p. 291
- Fig. 8.59 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa de Tavira*, Algarve, 1991/96. Alçado Nascente, Corte 4. Desenhos sem escala. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto Moura*, Editorial Blau, Lisboa, 1994, p.165 p. 292

8.12. – Casa em Moledo do Minho, Caminha 1991 – 1998

- Fig. 8.60 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Moledo do Minho*, Caminha, 1991/98. Vista do lado Oeste. Fonte: MOURA, *Eduardo Souto, Vinte e Duas Casas*, Ordem dos Arquitectos/Conselho Directivo Nacional, Caleidoscópio, 2006, p.68. p. 293
- Fig. 8.61 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Moledo do Minho*, Caminha, 1991/98. À esquerda, vista do lado Oeste. Esquisso. Fonte: MOURA, *Eduardo Souto, Vinte e Duas Casas*, Ordem dos Arquitectos/Conselho Directivo Nacional, Caleidoscópio, 2006, p.69. p. 293
- Fig. 8.62 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Moledo do Minho*, Caminha, 1991/98. Corte C1 e C2. Escala gráfica. Fonte: VA; ESPOSITO, Antonio Esposito; LEONI, *Eduardo Souto de Moura*, Pall Mall, Londres, 2013, p.87. p.293
- Fig. 8.63 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Moledo do Minho*, Caminha, 1991/98. Alçado Oeste, Planta do Piso Térreo. Escala gráfica. Fonte: MOURA, *Eduardo Souto, Vinte e Duas Casas*, Ordem dos Arquitectos/Conselho Directivo Nacional, Caleidoscópio, 2006, p.71. p. 293
- Fig. 8.64 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Moledo do Minho*, Caminha, 1991/98. Vista do interior do quarto, com a vista do monte em fundo. Fonte: VA; ESPOSITO, Antonio Esposito; LEONI, *Eduardo Souto de Moura*, Pall Mall, Londres, 2013, p.136. p.294
- Fig. 8.65 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Moledo do Minho*, Caminha, 1991/98. Corredor entre o rochedo granítico no exterior e a zona de quartos. Fonte: VA; ESPOSITO, Antonio Esposito; LEONI, *Eduardo Souto de Moura*, Pall Mall, Londres, 2013, p.137. p.294

8.13. Casa na Serra da Arrábida 1994 – 2002

- Fig. 8.66 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa na Serra da Arrábida*, Setúbal, 1994/2002. Vista do pátio de entrada no Piso 1. Fonte: VA; ESPOSITO, Antonio Esposito; LEONI, *Eduardo Souto de Moura*, Pall Mall, Londres, 2013, p.161. p.295
- Fig. 8.67 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa na Serra da Arrábida*, Setúbal, 1994/2002. Vista Sudeste. Fonte: <http://hicarquitectura.com/2013/07/souto-de-moura-arrabida-house/> p. 295
- Fig. 8.68 - Planta da *Domus Aurea*. Fonte: VA; ESPOSITO, Antonio Esposito; LEONI, *Eduardo Souto de Moura*, Pall Mall, Londres, 2013, p.163. p.295
- Fig. 8.69 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa na Serra da Arrábida*, Setúbal, 1994/2002. Planta do Piso Térreo, Planta do Piso 1. Desenhos sem escala. Fonte: NEVES, José Manuel, *Eduardo Souto Moura - Habitar*, Caleidoscópio, Julho de 2004, p.20. p. 295
- Fig. 8.70 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa na Serra da Arrábida*, Setúbal, 1994/2002. Maqueta. Fonte: MOURA, *Eduardo Souto, Vinte e Duas Casas*, Ordem dos Arquitectos/Conselho Directivo Nacional, Caleidoscópio, 2006, p.87. p. 296
- Fig. 8.71 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa na Serra da Arrábida*, Setúbal, 1994/2002. Fonte: <http://hicarquitectura.com/2013/07/souto-de-moura-arrabida-house/> p. 296
- Fig. 8.72 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa na Serra da Arrábida*, Setúbal, 1994/2002. Estudos preliminares. Fonte: VA; ESPOSITO, Antonio Esposito; LEONI, *Eduardo Souto de Moura*, Pall Mall, Londres, 2013, p.145. p.296
- Fig. 8.73 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa na Serra da Arrábida*, Setúbal, 1994/2002. Esquisso. Fonte: MOURA, *Eduardo Souto, Vinte e Duas Casas*, Ordem dos Arquitectos/Conselho Directivo Nacional, Caleidoscópio, 2006, p.83. p. 296
- Fig. 8.74 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa na Serra da Arrábida*, Setúbal, 1994/2002. Alçado Sul, Alçado Oeste, Corte C1. Fonte: MOURA, *Eduardo Souto, Vinte e Duas Casas*, Ordem dos Arquitectos/Conselho Directivo Nacional, Caleidoscópio, 2006, p.85. p. 296
- Fig. 8.75 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa na Serra da Arrábida*, Setúbal, 1994/2002. Perfis. Escala gráfica. Fonte: MOURA, *Eduardo Souto, Vinte e Duas Casas*,

- Ordem dos Arquitectos/Conselho Directivo Nacional, *Caleidoscópio*, 2006, p.86. p. 297
- Fig. 8.76 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa na Serra da Arrábida*, Setúbal, 1994/2002. Planta de localização, escala gráfica. Fonte: NEVES, José Manuel, Eduardo Souto Moura - Habitar, *Caleidoscópio*, Julho de 2004, p.14. p. 297
- Fig. 8.77 - MOURA, Eduardo Souto, *Café do Mercado Municipal em Braga*, Braga, 1982/84. Em cima, à esquerda - vista de Sul; existentes. Fonte: VA; ESPOSITO, Antonio Esposito; LEONI, *Eduardo Souto de Moura*, Pall Mall, Londres, 2013, p.68. p.299
- Fig. 8.78 - MOURA, Eduardo Souto, *Café do Mercado Municipal em Braga*, Braga, 1982/84. Em Cima à direita - vista da intervenção e dos edifícios existentes. Fonte: VA; ESPOSITO, Antonio Esposito; LEONI, *Eduardo Souto de Moura*, Pall Mall, Londres, 2013, p.68. p.299
- Fig. 8.79 - MOURA, Eduardo Souto, *Café do Mercado Municipal em Braga*, Braga, 1982/84. Planta do Piso Térreo, sem escala. Fonte: Güell, Xavier, *Souto de Moura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1990, p.26.p. 299
- 8.14. – Casa da Rua do Castro 1996 – 2001**
- Fig. 8.80 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa da Rua do Castro*, Porto, 1996/2001. Esquisso. Fonte: MOURA, Eduardo Souto, *Vinte e Duas Casas*, Ordem dos Arquitectos/Conselho Directivo Nacional, *Caleidoscópio*, 2006, p.117.... p. 300
- Fig. 8.81 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa da Rua do Castro*, Porto, 1996/2001. Vista da fachada Sul. Fonte: CUITO, Aurora, *Eduardo Souto de Moura*, Dinalivro, Março de 2004, p. 29. p. 300
- Fig. 8.82 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa da Rua do Castro*, Porto, 1996/2001. Plantas. Desenhos sem escala. Fonte: MOURA, *Eduardo Souto, Vinte e Duas Casas*, Ordem dos Arquitectos/Conselho Directivo Nacional, *Caleidoscópio*, 2006, p.118. ... p. 300
- Fig. 8.83 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa da Rua do Castro*, Porto, 1996/2001. Vista da fachada norte. Fonte: CUITO, Aurora, *Eduardo Souto de Moura*, Dinalivro, Março de 2004, p. 30. p. 301
- Fig. 8.84 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa da Rua do Castro*, Porto, 1996/2001. Alçados, sem escala. Fonte: MOURA, *Eduardo Souto, Vinte e Duas Casas*, Ordem dos Arquitectos/Conselho Directivo Nacional, *Caleidoscópio*, 2006, p.120. ... p. 301
- Fig. 8.85 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa da Rua do Castro*, Porto, 1996/2001. Cortes, sem escala. Fonte: MOURA, *Eduardo Souto, Vinte e Duas Casas*, Ordem dos Arquitectos/Conselho Directivo Nacional, *Caleidoscópio*, 2006, p.120. p. 301
- 8.15. – Casa do Cinema 1998 – 2003**
- Fig. 8.86 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa do Cinema*, Porto, 1998/2003. Maquetas definitiva. Fonte: CUITO, Aurora, *Eduardo Souto de Moura*, Dinalivro, Março de 2004, p. 73.p. 303
- Fig. 8.87 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa do Cinema*, Porto, 1998/2003. Maquetas de estudo de diferentes ideias para o projeto. Fonte: VA; ESPOSITO, Antonio Esposito; LEONI, *Eduardo Souto de Moura*, Pall Mall, Londres, 2013, p.380. p.303
- Fig. 8.88 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa do Cinema*, Porto, 1998/2003. Esquissos. Fonte: VA; ESPOSITO, Antonio Esposito; LEONI, *Eduardo Souto de Moura*, Pall Mall, Londres, 2013, p.381. p.303
- Fig. 8.89 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa do Cinema*, Porto, 1998/2003. Plantas. Desenhos sem escala. Fonte: MOURA, *Eduardo Souto, Vinte e Duas Casas*, Ordem dos Arquitectos/Conselho Directivo Nacional, *Caleidoscópio*, 2006, p.137. p. 303
- Fig. 8.90 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa do Cinema*, Porto, 1998/2003. Vista do interior da biblioteca. Fonte: VA; ESPOSITO, Antonio Esposito; LEONI, *Eduardo Souto de Moura*, Pall Mall, Londres, 2013, p.379. p.303

- Fig. 8.91 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa do Cinema*, Porto, 1998/2003. Vista do lado Poente. Fonte: MOURA, *Eduardo Souto, Vinte e Duas Casas*, Ordem dos Arquitectos/Conselho Directivo Nacional, Caleidoscópio, 2006, p.134 p.304
- Fig. 8.92 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa do Cinema*, Porto, 1998/2003. Planta de localização, sem escala. Fonte: MOURA, *Eduardo Souto, Vinte e Duas Casas*, Ordem dos Arquitectos/Conselho Directivo Nacional, Caleidoscópio, 2006, p.136. p. 304
- Fig. 8.93 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa do Cinema*, Porto, 1998/2003. Alçados, desenhos sem escala. Fonte: LOPES, Carlos Nuno Lacerda, *Arquitectura e Modos de Habitar I Eduardo Souto Moura*, CIAMH - Centro de Inovação em Arquitectura e Modos de Habitar, Dezembro de 2012, pp. 62-63. p.304
- Fig. 8.94 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa do Cinema*, Porto, 1998/2003. Cortes. Desenhos sem escala. Fonte: MOURA, *Eduardo Souto, Vinte e Duas Casas*, Ordem dos Arquitectos/Conselho Directivo Nacional, Caleidoscópio, 2006, p.138. p. 304

8.16. – Casa em Lábria 1997 – 2004

- Fig. 8.95 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Lábria*, Girona, 1997/2004. Alçados e Cortes. Desenhos em escala. Vista do Alçado Oeste. Fonte: NEVES, José Manuel das, *Souto de Moura, Reconversão do mercado de Braga em Escola de Música + Casa em Lábria*, Uzina Books, Lisboa, Fevereiro 2012, p. 16. p.306
- Fig. 8.96 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Lábria*, Girona, 1997/2004. Vista parcial do Alçado Oeste. Fonte: NEVES, José Manuel das, *Souto de Moura, Reconversão do mercado de Braga em Escola de Música + Casa em Lábria*, Uzina Books, Lisboa, Fevereiro 2012, p. 17. p.306
- Fig. 8.97 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Lábria*, Girona, 1997/2004. Esquissos do autor do projeto. Fonte: NEVES, José Manuel das, *Souto de Moura, Reconversão do mercado de Braga em Escola de Música + Casa em Lábria*, Uzina Books, Lisboa, Fevereiro 2012, p. 06. p.306
- Fig. 8.98 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Lábria*, Girona, 1997/2004. Planta da Cobertura, Planta do Piso 1 e Planta do Piso Térreo. Escala gráfica. Fonte: MOURA, *Eduardo Souto, Vinte e Duas Casas*, Ordem dos Arquitectos/Conselho Directivo Nacional, Caleidoscópio, 2006, p.54. p. 306
- Fig. 8.99 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Lábria*, Girona, 1997/2004. Montagem fotográfica. Fonte: NEVES, José Manuel das, *Souto de Moura, Reconversão do mercado de Braga em Escola de Música + Casa em Lábria*, Uzina Books, Lisboa, Fevereiro 2012, p. 08. p.307
- Fig. 8.100 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Lábria*, Girona, 1997/2004. Maqueta. Fonte: NEVES, José Manuel das, *Souto de Moura, Reconversão do mercado de Braga em Escola de Música + Casa em Lábria*, Uzina Books, Lisboa, Fevereiro 2012, p. 08. p.307
- Fig. 8.101 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Lábria*, Girona, 1997/2004. Cortes e Alçados. Escala gráfica. Fonte: MOURA, Eduardo Souto, *Vinte e Duas Casas*, Ordem dos Arquitectos/Conselho Directivo Nacional, Caleidoscópio, 2006, pp.155 - 156. p. 307
- Fig. 8.102 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa em Lábria*, Girona, 1997/2004. Perfis, escala gráfica. Fonte: NEVES, José Manuel das, *Souto de Moura, Reconversão do mercado de Braga em Escola de Música + Casa em Lábria*, Uzina Books, Lisboa, Fevereiro 2012, p. 31. p.308

8.17. – Estádio Municipal de Braga 1997 – 2004

- Fig. 8.103 - VALDEZ, Travassos, Estádio 1º de Maio, Braga, 1950. Fonte: <http://forum.bracarae.com/viewtopic.php?p=47255> p.310
- Fig. 8.104 - MOURA, Eduardo Souto, *Estádio Municipal de Braga*, Braga, 1997/2004. Fonte: FERNANDES, Fátima; CANNATÀ, Michele, Estádio Municipal de Braga de

- Eduardo Souto de Moura, Livraria Civilização Editora, 2007, p. 118. p.310
- Fig. 8.105 - MOURA, Eduardo Souto, *Estádio Municipal de Braga*, Braga, 1997/2004. Maqueta. Fonte: FERNANDES, Fátima; CANNATÀ, Michele, *Estádio Municipal de Braga de Eduardo Souto de Moura*, Livraria Civilização Editora, 2007, p. 30. p.310
- Fig. 8.106 - MOURA, Eduardo Souto, *Estádio Municipal de Braga*, Braga, 1997/2004. Planta do Piso 2. Sem escala. Fonte: FERNANDES, Fátima; CANNATÀ, Michele, *Estádio Municipal de Braga de Eduardo Souto de Moura*, Livraria Civilização Editora, 2007, p. 40. p.311
- Fig. 8.107 - MOURA, Eduardo Souto, *Estádio Municipal de Braga*, Braga, 1997/2004. Corte 11 – 12, sem escala. Fonte: FERNANDES, Fátima; CANNATÀ, Michele, *Estádio Municipal de Braga de Eduardo Souto de Moura*, Livraria Civilização Editora, 2007, pp. 52 - 53. p.312
- Fig. 8.108 - Ponte Inca. Fonte: FERNANDES, Fátima; CANNATÀ, Michele, *Estádio Municipal de Braga de Eduardo Souto de Moura*, Livraria Civilização Editora, 2007, pp. 14. p.313
- Fig. 8.109 - MOURA, Eduardo Souto, *Estádio Municipal de Braga*, Braga, 1997/2004. Maqueta. Exposição “Porto Poetic”, Porto, Março / Abril de 2014. Fonte: Fotografia de José Carlos de Sousa. p.313
- Fig. 8.110 - MOURA, Eduardo Souto, *Estádio Municipal de Braga*, Braga, 1997/2004. Planta do Piso -1, sem escala. Sala Hipóstila. Fonte: FERNANDES, Fátima; CANNATÀ, Michele, *Estádio Municipal de Braga de Eduardo Souto de Moura*, Livraria Civilização Editora, 2007, p. 37. p.315
- Fig. 8.111 - WRIGHT, Frank Lloyd, S. c. *Johnson and Son Administration Building*, Racine, WI, E.U.A., 1939.
Fonte:
http://www.carusostjohn.com/media/artscouncil/history/streamlined/photo_03.html p.315
- Fig. 8.112 - GAUDI, Antoni, *Parc Güell*, Barcelona, 1914. Vista da Sala Hipostila. Fonte: <http://www.traveler.es/guias/europa/espana/barcelona/lugares/park-guell/286> p.315
- Fig. 8.113 - MOURA, Eduardo Souto, *Estádio Municipal de Braga*, Braga, 1997/2004. Vista da Sala Hipóstila. Fonte: FERNANDES, Fátima; CANNATÀ, Michele, *Estádio Municipal de Braga de Eduardo Souto de Moura*, Livraria Civilização Editora, 2007, p. 135. p.315
- Fig. 8.114 - MOURA, Eduardo Souto, *Estádio Municipal de Braga*, Braga, 1997/2004. Esquisso. Fonte: FERNANDES, Fátima; CANNATÀ, Michele, *Estádio Municipal de Braga de Eduardo Souto de Moura*, Livraria Civilização Editora, 2007, p. 23. p.316
- 8.18. – Corolário e método de um percurso profissional**
- Fig. 8.115 - Siza, Álvaro, *Pavilhão de Portugal na EXPO`98*, Lisboa, 1995/97. Fonte: <https://www.visitportugal.com/pt-pt/content/pavilh%C3%A3o-de-portugal> p.318
- Fig. 8.116 - MOURA, Eduardo Souto, *Estádio Municipal de Braga*, Braga, 1997/2004. Fonte: FERNANDES, Fátima; CANNATÀ, Michele, *Estádio Municipal de Braga de Eduardo Souto de Moura*, Livraria Civilização Editora, 2007, p. 113. p.318
- Fig. 8.117 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa das Histórias*, Cascais, 2005/09. Fonte: VA; ESPOSITO, Antonio Esposito; LEONI, *Eduardo Souto de Moura*, Pall Mall, Londres, 2013, p.430. p.319
- Fig. 8.118 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa das Histórias*, Cascais, 2005/09. Fonte: VA; ESPOSITO, Antonio Esposito; LEONI, *Eduardo Souto de Moura*, Pall Mall, Londres, 2013, p.431. p.319
- Fig. 8.119 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa das Histórias*, Cascais, 2005/09. Maqueta. Exposição “Porto Poetic”, Porto, Março / Abril de 2014. Fonte: Fotografia de

- José Carlos de Sousa.p.319
- Fig. 8.120 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa das Histórias*, Cascais, 2005/09. Corte 1, sem escala. Fonte: <http://vakkum.com/2014/05/20/casa-das-historias-paula-rego-souto-moura-pt/corte-cafetaria/> p.319
- Fig. 8.121 - MOURA, Eduardo Souto, *Casa das Histórias*, Cascais, 2005/09. Planta do Piso Térreo, sem escala. Fonte: VA; ESPOSITO, Antonio Esposito; LEONI, *Eduardo Souto de Moura*, Pall Mall, Londres, 2013, p.437. p.319
- Fig. 8.122 - MOURA, Eduardo Souto, *Recuperação da Pousada de Santa Maria do Bouro*, Amares, 1989 – 1997. Fonte: AA.VV, Eduardo Souto Moura: Santa Maria do Bouro, White & Blue, Junho 2004, pp. 28 – 29. p.320
- Fig. 8.123 - MOURA, Eduardo Souto, *Recuperação da Pousada de Santa Maria do Bouro*, Amares, 1989 – 1997. Fonte: AA.VV, Eduardo Souto Moura: Santa Maria do Bouro, White & Blue, Junho 2004, p. 55. p.320
- Fig. 8.124 - MOURA, Eduardo Souto, *Restauração do Museu Grão Vasco*, Viseu, 1993/2004. Fonte: LOPES, Carlos Nuno Lacerda, *Arquitectura e Modos de Habitar I Eduardo Souto Moura*, CIAMH - Centro de Inovação em Arquitectura e Modos de Habitar, Dezembro de 2012, p. 91. p.320
- Fig. 8.125 - MOURA, Eduardo Souto, *Restauração do Museu Grão Vasco*, Viseu, 1993/2004. Fonte: LOPES, Carlos Nuno Lacerda, *Arquitectura e Modos de Habitar I Eduardo Souto Moura*, CIAMH - Centro de Inovação em Arquitectura e Modos de Habitar, Dezembro de 2012, pp. 92-93. p.320
- Fig. 8.126 - MOURA, Eduardo Souto, *Convento das Bernardas*, Tavira, Algarve 2006/11. Esquisso. Fonte: NEVES, José Manuel, *Convento das Bernardas*, Tavira. Portugal, Eduardo Souto de Moura, Uzina Books, Novembro de 2013, p.20. p.321
- Fig. 8.127 - MOURA, Eduardo Souto, *Convento das Bernardas*, Tavira, Algarve 2006/11. Alçado Nascente. Fonte: <http://www.archdaily.com/643576/convento-das-bernardas-eduardo-souto-de-moura/5582968ee58ece56d80002bb> p.321
- Fig. 8.128 - MOURA, Eduardo Souto, *Restauração do Museu Grão Vasco*, Viseu, 1993/2004. Cortes ala Nascente, Planta do Piso Térreo, sem escala. Vista do Pátio. Fonte: NEVES, José Manuel, *Convento das Bernardas*, Tavira. Portugal, Eduardo Souto de Moura, Uzina Books, Novembro de 2013, p.67. p.321
- Fig. 8.129 - MOURA, Eduardo Souto, *Convento das Bernardas*, Tavira, Algarve 2006/11. Cortes ala nascente – C1 e C2. Desenhos sem escala. Fonte: NEVES, José Manuel, *Convento das Bernardas*, Tavira. Portugal, Eduardo Souto de Moura, Uzina Books, Novembro de 2013, p.56. p.321
- Fig. 8.130 - MOURA, Eduardo Souto, *Convento das Bernardas*, Tavira, Algarve 2006/11. Planta do Piso 0, sem escala. Fonte: NEVES, José Manuel, *Convento das Bernardas*, Tavira. Portugal, Eduardo Souto de Moura, Uzina Books, Novembro de 2013, p.56. p.321
- Fig. 8.131 - MOURA, Eduardo Souto, *Convento das Bernardas*, Tavira, Algarve 2006/11. Estudos do alçado. Fonte: NEVES, José Manuel, *Convento das Bernardas*, Tavira. Portugal, Eduardo Souto de Moura, Uzina Books, Novembro de 2013, p.26. p.322
- Fig. 8.132 - MOURA, Eduardo Souto, *Metro do Porto*, Porto, 1997/2005. Maqueta de estudo. Fonte: VA; ESPOSITO, Antonio Esposito; LEONI, *Eduardo Souto de Moura*, Pall Mall, Londres, 2013, p.426. p.322
- Fig. 8.133 - MOURA, Eduardo Souto, *Estação de Metro da Casa da Música*, Porto, 1997/2005. Fonte: VA; ESPOSITO, Antonio Esposito; LEONI, *Eduardo Souto de Moura*, Pall Mall, Londres, 2013, p.50. p.322
- Fig. 8.134 - MOURA, Souto de, Esquisso dos Banhos Gellért, Budapeste. Fonte: BANDEIRA, Pedro; TAVARES, André (coord.), Eduardo Souto de Moura Atlas de Parede Imagens de Método, Dafne Editora, Porto, Dezembro de 2011, p.76. p.323

- Fig. 8.135 - Escritório de Souto de Moura. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, Álvaro Siza 1954-1976, Editorial Blau, 1997, p.184. p. 324

CAPÍTULO 9 – Da minha colaboração com Adalberto Dias

9.1 O Despontar de uma Nova Visão.

- Fig. 9.1 - DIAS, Adalberto. Fonte: Architéti, ano IV, nº 17, Trifório, Janeiro / Fevereiro / Março, 1993, p. 29 p. 327

9.2. Método e Instrumentos de Trabalho

- Fig. 9.2 - DIAS, Adalberto – Casas Brancas, Porto, 2001/07. Esquissos do autor do projeto. Exposição “Porto Poetic”, Biblioteca Almeida Garrett, Porto, Março/Abril de 2014. Fonte: Exposição “Porto Poetic”, Porto, Março/Abril de 2014. Fotografia de José Carlos Sousa p. 330

- Fig. 9.3 - DIAS, Adalberto – Escola EB1 de Sernancelhe, Viseu, 2011. Fotografia da Maqueta.
Fonte: <http://espacodearquitectura.com/index.php?id=1&nid=404&page=42> p. 333

- Fig. 9.4 - DIAS, Adalberto – Casas Brancas, Porto, 2001/07. Maqueta do autor do projeto. Exposição “Porto Poetic”, Biblioteca Almeida Garrett, Porto, Março/Abril de 2014. Fonte: Exposição “Porto Poetic”, Porto, Março/Abril de 2014. Fotografia de José Carlos Sousa p. 333

9.3. Workshop, Soure: 1987

- Fig. 9.5 - DIAS, Adalberto – Residências Universitárias de Aveiro, Campus Universitário Aveiro, Aveiro, 1988/2000. Esquissos a caneta do autor do projeto. Fonte: A&V, Madrid, nº 47, BAU, Maio-Junho 1994, p. 104. p.335

- Fig. 9.6 - Centro de Estudos da Faculdade de Arquitetura da Universidade Do Porto (CEFA/UP) – Plano de pormenor do Campus Universitário de Aveiro, Aveiro, 1987/2000. Planta do plano de pormenor coordenado pelo arquiteto Nuno Portas com a alteração da implantação das residências universitárias segundo o projeto do arquiteto Adalberto Dias. Fonte: GRANDE, Nuno (Org.), O Ser Urbano: nos Caminhos de Nuno Portas /The Urban Being: on the Trails of NunoPortas, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, Maio 2012, pp. 468 – 469 p. 336

9.4. Adalberto Dias, uma Referencia

- Fig. 9.7 - SIZA, Álvaro – Retrato de Adalberto Dias, 1991. Esquisso a caneta.
Fonte: <http://www.adalbertodias.com/home.html> p. 337

- Fig. 9.8 - KAHN, Louis – West Hostels, Sher-e-Banla Nagar, Capital do Bangladesh, 1962/83. Fonte: David B.; LONG, David G., Louis Kahn, Rizzoli, New York, 1991, p. 253 p. 338

- Fig.9.9 - FERREIRA, Raul Hestenes – Biblioteca municipal Bento de Jesus Caraça, Moita, 1989/97. Fonte: CANNATA, Michele; FERNANDES, Fátima, Arquitectura Portuguesa Contemporânea 1991 - 2001, Edições ASA, Porto2001, p.155 p. 338

9.5. Uma Figura da “Escola do Porto”

- Fig. 9.10 - DIAS, Adalberto – Residências Universitárias do Campus Universitário Aveiro, Aveiro, 1988/2000. Vista da fachada. Extrato da imagem. Fonte: <http://www.adalbertodias.com/home.html> p. 339

- Fig. 9.11 - SIZA, Álvaro – Pavilhão Carlos Ramos, FAUP, Porto, 1986/96. Extrato da imagem. Fonte: <http://users.med.up.pt/vitorper/siza.htm> p. 339

9.7. Casa Neto: 1986-1992

- Fig. 9.12 - DIAS, Adalberto - Casa Neto, Aguda, Vila Nova de Gaia, 1986/92. Estudo de composição de fachada, traçado regulador. Fonte: NEVES, José Manuel, Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p. 12 p. 342
- Fig. 9.13 - DIAS, Adalberto - Casa Neto, Aguda, Vila Nova de Gaia, 1986/92. Vista da fachada frontal. Fonte: Architéti, ano IV, nº 17, Trifório, Janeiro / Fevereiro / Março, 1993, p. 56 p. 342
- Fig. 9.14 - DIAS, Adalberto - Casa Neto, Aguda, Vila Nova de Gaia, 1986/92. Plantas, Corte e Alçados, sem escala. Fonte: NEVES, José Manuel, Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p. 66 p. 342
- Fig. 9.15 - DIAS, Adalberto - Casa Neto, Aguda, Vila Nova de Gaia, 1986/92. Vista lateral com parede elevada. Fonte: NEVES, José Manuel, Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p. 68 p. 343
- Fig. 9.16 - DIAS, Adalberto - Casa Neto, Aguda, Vila Nova de Gaia, 1986/92. Esquissos do autor do projeto. Fonte: NEVES, José Manuel, Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p. 64 p. 343
- Fig. 9.17 - DIAS, Adalberto - Casa Neto, Aguda, Vila Nova de Gaia, 1986/92. Esquisso. Fonte: Architéti, ano IV, nº 17, Trifório, Janeiro / Fevereiro / Março, 1993, p. 58 p. 343
- Fig. 9.18 - DIAS, Adalberto - Casa Neto, Aguda, Vila Nova de Gaia, 1986/92. Esquissos do autor do projeto. Segunda fase de construção. Fonte: Architéti, ano IV, nº 17, Trifório, Janeiro / Fevereiro / Março, 1993, p. 56 p. 343

9.8. Casa M. Monge / J. Coutinho: 2001 - 2005

- Fig. 9.19 - DIAS, Adalberto – Casa M. Monge / J. Coutinho, Gafanha da Boavista, Ílhavo, 2001/05. Desenho sem escala. Análise Geométrica do Alçado. Fonte: Desenho de José Carlos Sousa p. 345
- Fig. 9.20 - DIAS, Adalberto – Casa M. Monge / J. Coutinho, Gafanha da Boavista, Ílhavo, 2001/05. Vista da fachada nascente. Fonte: <http://www.adalbertodias.com/home.html> p. 345
- Fig. 9.21 - DIAS, Adalberto – Casa M. Monge / J. Coutinho, Gafanha da Boavista, Ílhavo, 2001 / 05. Plantas do rés do chão e do primeiro andar, escala gráfica. Fonte: NEVES, José Manuel, Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p. 154 p. 345
- Fig. 9.22 - DIAS, Adalberto - Casa M. Monge / J. Coutinho, Vila Nova de Aguda, Vila Nova de Gaia, 1986/92. Esquissos do autor do projeto. Estudos volumétricos. Fonte: NEVES, José Manuel, Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p. 15 p. 346
- Fig. 9.23 - DIAS, Adalberto – Casa M. Monge / J. Coutinho, Gafanha da Boavista, Ílhavo, 2001/05. Corte transversal CC, sem escala. Fonte: NEVES, José Manuel, Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p.158. p. 346
- Fig. 9.24 - DIAS, Adalberto – Casa M. Monge / J. Coutinho, Gafanha da Boavista, Ílhavo, 2001/05. Corte longitudinal HH, sem escala. Fonte: NEVES, José Manuel, Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p.158. ... p. 346
- Fig. 9.25 - DIAS, Adalberto – Casa M. Monge / J. Coutinho, Gafanha da Boavista, Ílhavo, 2001/05. Corte longitudinal AA, sem escala. Fonte: NEVES, José Manuel, Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p.158 p. 346

9.9. Conjunto Habitacional em Ofir – Fão: 1983 – 1992

- Fig. 9.26 - DIAS, Adalberto – Conjunto habitacional em Ofir, Fão, 1983/92. Esquissos do autor do projeto. Fonte: Architéti, ano IV, nº 17, Trifório, Janeiro / Fevereiro / Março, 1993, p. 29..... p. 348
- Fig. 9.27 - SOUTINHO, Alcino – Habitação Pinto Sousa, Ofir, Fão, 1988/94. Fonte:

- http://www.asoutinho.pt/.....p. 348
- Fig. 9.28 - TÁVORA, Fernando – Casa de Férias em Ofir, Fão, 1957/58. Fonte: <http://www.pinterest.com/pin/217298750742552439/> p. 348
- Fig. 9.29 - DIAS, Adalberto – Conjunto habitacional em Ofir, Fão, 1983/92. Planta de localização, escala gráfica. Fonte: *Architétí*, ano IV, nº 17, Trifório, Janeiro / Fevereiro / Março, 1993, p. 30 p. 348
- Fig. 9.30 - DIAS, Adalberto – Conjunto habitacional em Ofir, Fão, Esposende, 1983/92. Planta de implantação, sem escala. Estudo métrico e geometria base da unidade habitacional. Fonte: NEVES, José Manuel, Adalberto Dias, *Arquitecturas, Caleidoscópio*, Outubro de 2005, p. 47 p. 349
- Fig. 9.31 - AALTO, Alvar, Habitação em banda, Sunila, Finlândia, 1938. Fonte: <http://www.ncmodernist.org/aalto.htm> p. 349
- Fig. 9.32 - DIAS, Adalberto – Conjunto habitacional em Ofir, Fão, Esposende, 1983/92. Fonte: NEVES, José Manuel, Adalberto Dias, *Arquitecturas, Caleidoscópio*, Outubro de 2005, p. 55 p. 349
- Fig. 9.33 - DIAS, Adalberto, Habitação em banda, Ofir, Fão, 1983/92. Fonte: NEVES, José Manuel, Adalberto Dias, *Arquitecturas, Caleidoscópio*, Outubro de 2005, p. 54 p. 350
- Fig. 9.34 - SIZA, Álvaro, Bouça Operação SAAL, Porto, 1975/78, 2000/06 (Segunda fase / reabilitação). Fonte: *El Croquis*, n.º 140, *El Croquis Editorial*, Madrid, 2008, p. 80 p. 350
- Fig. 9.35 - Torres na praia de Ofir. Exemplo de especulação imobiliária ameaçado pelo avanço do mar. Fonte: http://diariodigital.sapo.pt/news.asp?id_news=683894 p. 350
- Fig. 9.36 - DIAS, Adalberto – Conjunto habitacional em Ofir, Fão, 1983/92. Esquissos do autor do projeto. Fonte: *Architétí*, ano IV, nº 17, Trifório, Janeiro / Fevereiro / Março, 1993, p. 42 p. 351
- Fig. 9.37 - DIAS, Adalberto – Conjunto Habitacional em Ofir, Fão, Esposende, 1983/92. Fonte: NEVES, José Manuel, Adalberto Dias, *Arquitecturas, Caleidoscópio*, Outubro de 2005, p. 49 p. 352
- Fig. 9.38 - DIAS, Adalberto – Conjunto habitacional em Ofir, Fão, Esposende, 1983/92. Alçado Sul, sem escala. Fonte: NEVES, José Manuel, Adalberto Dias, *Arquitecturas, Caleidoscópio*, Outubro de 2005, p. 50 p. 352
- Fig. 9.39 - DIAS, Adalberto – Conjunto habitacional em Ofir, Fão, Esposende, 1983/92. Corte / Alçado Norte, sem escala. Fonte: NEVES, José Manuel, Adalberto Dias, *Arquitecturas, Caleidoscópio*, Outubro de 2005, p. 51 p. 352
- Fig. 9.40 - DIAS, Adalberto – Conjunto habitacional em Ofir, Fão, Esposende, 1983/92. Plantas e Corte, sem escala. Fogos tipo, Fonte: *Architétí*, ano IV, nº 17, Trifório, Janeiro / Fevereiro / Março, 1993, p. 42 p. 353
- Fig. 9.41 - DIAS, Adalberto – Conjunto habitacional em Ofir, Fão, Esposende, 1983/92. Corrimão /estante. Fonte: *Architétí*, ano IV, nº 17, Trifório, Janeiro / Fevereiro / Março, p. 54 p. 354
- Fig. 9.42 - DIAS, Adalberto – Conjunto Habitacional em Ofir, Fão, 1983/92. Estudos do corrimão/estante. Esquissos do autor do projeto. Fonte: *Architétí*, ano IV, nº 17, Trifório, Janeiro / Fevereiro / Março, p. 33 p. 354
- Fig. 9.43 - DIAS, Adalberto – Conjunto habitacional em Ofir, Fão, 1983/92. Folha de Pormenores construtivos - esquadrias exteriores, sem escala. Fonte: *Architétí*, ano XX, Nº17, P.37. p. 355

9.10. Residências de Estudantes do Campus Universitário de Aveiro: 1988-2000

- Fig. 9.44 - PORTAS, Nuno – Plano do Campus Universitário de Aveiro, Aveiro, 1987. Versão original da implantação das residências universitárias de Aveiro, sem escala. Fonte: A&V, Madrid, nº 47, BAU, Maio-Junho 1994, p. 102.p. 357

- Fig. 9.45 - DIAS, Adalberto – Residências de Estudantes do Campus Universitário de Aveiro, Aveiro, 1988/98. Planta de implantação final, sem escala. Fonte: AEFAUP, Páginas Brancas II – Instituto Politécnico de Viana do Castelo, FAUP Publicações, 1989, p. 144 p.357
- Fig. 9.46 - DIAS, Adalberto – Residências de Estudantes do Campus Universitário de Aveiro, Aveiro, 1988/98. Esquissos do autor do projeto. Fonte: AEFAUP, Páginas Brancas II – Instituto Politécnico de Viana do Castelo, FAUP Publicações, 1989, p. 144 p. 357
- Fig. 9.47 - DIAS, Adalberto – Residências de Estudantes do Campus Universitário de Aveiro, Aveiro, 1988/2000. Módulo de habitação base, quarto. Fonte: A&V, Madrid, nº 47, BAU, Maio-Junho 1994, p. 103 p. 358
- Fig. 9.48 - DIAS, Adalberto – Residências de Estudantes do Campus Universitário de Aveiro, Aveiro, 1988/2000. Planta com a repetição do Módulo de habitação base. Sem escala. Fonte: A&V, Madrid, 47, Maio-Junho 1994, p. 102 p. 358
- Fig. 9.49 - DIAS, Adalberto – Residências de Estudantes do Campus Universitário de Aveiro, Aveiro, 1988/2000. Fonte: <http://www.adalbertodias.com/home.html> p. 359
- Fig. 9.50 - DIAS, Adalberto – Residências de Estudantes do Campus Universitário de Aveiro, Aveiro, 1988/2000. Vista da alameda interior. Fonte: <http://www.adalbertodias.com/home.html> p. 359
- Fig. 9.51 - DIAS, Adalberto – Residências de Estudantes do Campus Universitário de Aveiro, Aveiro, 1988/2000. Aspeto do tratamento do topo sul do bloco poente, composição de textura e cor. Fonte: A&V, Madrid, 47, Maio-Junho 1994, p. 104 p. 359
- Fig. 9.52 - DIAS, Adalberto – Residências de Estudantes do Campus Universitário de Aveiro, Aveiro, 1988/2000. Vista interior da escada do canto, bloco norte. Fonte: NEVES, José Manuel, Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p. 83 p. 360
- Fig. 9.53 - DIAS, Adalberto – Residências de Estudantes do Campus Universitário de Aveiro, Aveiro, 1988/2000. Desenho do corte longitudinal e corte transversal da escada do canto, bloco norte, sem escala. Fonte: NEVES, José Manuel, Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p. 83 p. 360
- Fig. 9.54 - DIAS, Adalberto – Residências de Estudantes do Campus Universitário de Aveiro, Aveiro, 1988/2000. Pormenores construtivos das caixilharias exteriores / variação das soleiras. Fonte: AEFAUP, Páginas Brancas II, FAUP Publicações, Janeiro de 1992, p. 147 p. 361
- Fig. 9.55 - Figura 9. 51 – DIAS, Adalberto – Residências de Estudantes do Campus Universitário de Aveiro, Aveiro, 1988/2000. Escada de Emergência / quebra-luz. Fonte: NEVES, José Manuel, Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p. 85 p. 361
- Fig. 9.56 - DIAS, Adalberto – Residências de Estudantes do Campus Universitário de Aveiro, Aveiro, 1988/2000. Desenho de pormenorização da escada de Emergência / quebra-luz, corte longitudinal e corte transversal, sem escala. Fonte: NEVES, José Manuel, Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p. 84 p. 361

9.11. Casas Brancas, Porto: 2001 -2007

- Fig. 9.57 - DIAS, Adalberto – Casas Brancas, Porto, 2001/07. Maqueta de conjunto. Fonte: NEVES, José Manuel, Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p. 163 p. 363
- Fig. 9.58 - DIAS, Adalberto – Casas Brancas, Porto, 2001/07. Análise Geométrica. Fonte: Desenho de José Carlos Sousa. p. 363
- Fig. 9.59 - DIAS, Adalberto – Casas Brancas, Porto, 2001/07. Esquissos do autor do projeto. Exposição “Porto Poetic”, Porto, Março/Abril de 2014. Fonte: Exposição “Porto Poetic”, Porto, Março/Abril de 2014. Fotografia de José Carlos Sousa

- p. 363
- Fig. 9.60 - DIAS, Adalberto – Casas Brancas, Porto, 2001/07. Esquissos do autor do projeto. Exposição “Porto Poetic”, Porto, Março/Abril de 2014. Fonte: Exposição “Porto Poetic”, Porto, Março/Abril de 2014. Fotografia de José Carlos Sousap. 363
- Fig. 9.61 - DIAS, Adalberto – Casas Brancas, Porto, 2001/07. Maqueta final. Espaço entre volumes. Fonte: NEVES, José Manuel, Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p. 167 p. 364
- Fig. 9.62 - DIAS, Adalberto – Casas Brancas, Porto, 2001/07. Maqueta de estudo. Vista Noroeste. Exposição “Porto Poetic”, Porto, Março/Abril de 2014. Fonte: Exposição “Porto Poetic”, Porto, Março/Abril de 2014. Fotografia de José Carlos Sousap. 364
- Fig. 9.63 - DIAS, Adalberto – Casas Brancas, Porto, 2001/07. Alçado Noroeste. Fonte: NEVES, José Manuel, Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p. 167 p. 364
- Fig. 9.64 - DIAS, Adalberto – Casas Brancas, Porto, 2001/07. Planta do piso tipo. Fonte: NEVES, José Manuel, Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p. 164 p. 364
- Fig. 9.65 - DIAS, Adalberto – Casas Brancas, Porto, 2001/07. Vista da fachada Sul. Fonte: <http://www.adalbertodias.com/home.html> p. 365
- Fig. 9.66 - DIAS, Fig. DIAS, Adalberto – Casas Brancas, Porto, 2001/07. Vista da fachada Nordeste. Fonte: <http://www.adalbertodias.com/home.html> p. 365
- Fig. 9.67 - TERRAGNI, Giuseppe – Casa del Fascio, Como, Itália, 1933/36. Aspeto da fachada. Fonte: <http://architectuul.com/architecture/casa-del-fascio> p. 365
- Fig. 9.68 - Le Corbusier, – Casa do Doutor Currutchet, La Plata, Buenos Aires, 1949. Aspeto da fachada. Fonte: <http://proyectos123.wordpress.com/2013/09/10/otros-ejemplos/> p. 365
- Fig. 9.69 - DIAS, Adalberto – Casas Brancas, Porto, 2001. Corte construtivo. Fonte: NEVES, José Manuel, Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p. 164 p. 366
- Fig. 9.70 - DIAS, Adalberto – Casas Brancas, Porto, 2001/07. Spot publicitário. Esquisso do autor. Fonte: Fotografia de José Carlos Sousa p. 366
- Fig. 9.71 - DIAS, Adalberto – Casas Brancas, Porto, 2001/07. Banco de forte expressão plástica e escultórica. Fonte: Fotografia de José Carlos Sousa p. 366

9.12. Departamento de Engenharia Mecânica: 1997 – 2001

- Fig. 9.72 - DIAS, Adalberto - Departamento de Engenharia Mecânica da Universidade de Aveiro, Aveiro, 1997/2001. Alçados Norte e Alçado Sul. Fonte: NEVES, José Manuel, Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p.14..... p. 368
- Fig. 9.73 - DIAS, Adalberto, Departamento de Engenharia Mecânica da Universidade de Aveiro, Aveiro, 1997/2001. Cortes longitudinais. Fonte: NEVES, José Manuel, Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p. 93. p. 368
- Fig. 9.74 - DIAS, Adalberto - Departamento de Engenharia Mecânica da Universidade de Aveiro, Aveiro, 1997/2001. Planta do piso 0 e planta do piso 1. Fonte: NEVES, José Manuel, Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p. 90 p. 368
- Fig. 9.75 - DIAS, Adalberto - Departamento de Engenharia Mecânica da Universidade de Aveiro, Aveiro, 1997/2001. Vista da fachada Norte. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/josecarlosmelodias/10543607584/in/photostream/> p. 369
- Fig. 9.76 - GROPIUS, Walter; MEYER, Adolf – Fábrica Fagus, Alfed, Alemanha, 1911/13. Fonte: TIETZ, Jürgen, História da Arquitectura Contemporânea, H F Ullmann, 2008, p. 20 p. 369

- Fig. 9.77 - DIAS, Adalberto - Departamento de Engenharia Mecânica da Universidade de Aveiro, Aveiro, 1997/2001. Vista da fachada Poente. Fonte: <http://divisare.com/projects/74618-Adalberto-Dias-Arquitecto-Lda-Departamento-de-Engenharia-Mec-nica-Universidade-de-Aveiro/images/1008297> p. 369
- Fig. 9.78 - DIAS, Adalberto – Departamento de Engenharia Mecânica da Universidade de Aveiro, Aveiro, 1997/2001. Estudos volumétricos e de composição dos alçados. Esquissos do autor. Fonte: SOUTO DE MOURA, Eduardo; FERNANDES, Fátima, FIGUEIRA, Jorge; CANNATÁ, Michele; GRANDE, Nuno - Descontinuidade. Arquitectura Contemporânea. Norte de Portugal. Porto. Livraria Civilização. 2005, p.152. p. 370
- Fig. 9.79 - DIAS, Adalberto – Departamento de Engenharia Mecânica da Universidade de Aveiro, Aveiro, 1997/2001. Escada principal. Fonte: <http://www.adalbertodias.com/home.html> p. 370
- Fig. 9.80 - DIAS, Adalberto – Departamento de Engenharia Mecânica da Universidade de Aveiro, Aveiro, 1997/2001. Escada principal. Fonte: www.adalbertodias.com/home.html p.370
- Fig. 9.81 - DIAS, Adalberto – Departamento de Engenharia Mecânica da Universidade de Aveiro, Aveiro, 1997/2001. Vista da sala de aula / Mobiliário. Fonte: www.adalbertodias.com/home.html p. 370

9.13. Desenho Urbano - Equipamentos

- Fig. 9.82 - DIAS, Adalberto – Requalificação da Baixa Portuense – Área Este A, Porto, 1999/2002. Planta, sem escala. Fonte: NEVES, José Manuel, Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p.134. p.372
- Fig. 9.83 - DIAS, Adalberto – Requalificação da Baixa Portuense – Área Este A, Praça da Batalha, Porto, 1999/2002. Planta, com escala gráfica. Análise geométrica. Fonte: NEVES, José Manuel, Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p.134. p. 372
- Fig. 9.84 - DIAS, Adalberto, Fonte/banco e espaço envolvente, Porto, 1999/2002. Fonte: José Carlos Sousa p. 373
- Fig. 9.85 - SILVA, Marques –Teatro de São João, Porto, 1911/1920; DIAS, Adalberto, Pavimentação e átrio de acesso ao teatro de São João, Porto, 1999/2002. Fonte: http://www.publituris.pt/2014/10/29/teatro-nacional-sao-joao-quer-captar-turistas-estrangeiros/fachada-tnsj_credFigura p. 373
- Fig. 9.86 - JUDD, Donald – Instalação em betão (círculos), sem título, Münster, Alemanha, 1977. Fonte: <http://trendbeheer.com/2007/08/08/sculptur-projecte-munster-07/>p. 373
- Fig. 9.87 - JUDD, Donald – Instalação em betão (círculo), sem título, Connecticut, United States, 1971. Jardins da Glass house de Philip Johnson. Fonte: http://www.core77.com/blog/materials/conserving_donald_judd_at_the_philip_johnson_glass_house_21473.asp p.373
- Fig. 9.88 - DIAS, Adalberto – *Funicular dos Guindais*, Porto, 1999/2003. Perfil e Planta. Sem escala. Fonte: NEVES, José Manuel das, Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p. 138 p. 374
- Fig. 9.89 - DIAS, Adalberto – *Funicular dos Guindais*, Porto, 1999/2003. Planta do cais à cota baixa. Sem escala.Fonte: NEVES, José Manuel das, Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p. 143..... p. 374
- Fig. 9.90 - DIAS, Adalberto – *Funicular dos Guindais*, Porto, 1999/2003. Corte transversal do Cais à cota baixa. Sem escala. Fonte: NEVES, José Manuel das, Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p. 142 p. 374
- Fig. 9.91 - DIAS, Adalberto – *Funicular dos Guindais*, Porto, 1999/2003. Corte lonitudinal do Cais e arranque da linha, à cota baixa. Sem escala.Fonte: NEVES, José Manuel das, Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p. 142 p. 374

- Fig. 9.92 - DIAS, Adalberto – *Funicular dos Guindais*, Porto, 1999/2003. Corte longitudinal do Cais e arranque da linha, à cota alta. Sem escala. Atenda-se no desenvolvimento do desenho do lanternim / ventilação da galeria. Fonte: NEVES, José Manuel das, Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p. 146 p. 375
- Fig. 9.93 - DIAS, Adalberto – *Funicular dos Guindais*, Porto, 1999/2003. Planta do cais à cota alta. Sem escala. Fonte: NEVES, José Manuel das, Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p. 146 p. 375
- Fig. 9.94 - DIAS, Adalberto – *Funicular dos Guindais*, Porto, 1999/2003. Pormenores construtivos da cabine de acostagem. Sem escala. Fonte: NEVES, José Manuel das, Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p. 145. p. 375
- Fig. 9.95 - DIAS, Adalberto – *Funicular dos Guindais*, Porto, 1999/2003. Perfil e Planta. Sem escala. Fonte: NEVES, José Manuel das, Adalberto Dias, Arquitecturas, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p. 139 p. 375
- Fig. 9.96 - Antigo Funicular dos Guindais do Engenheiro Raul Mesnier Ponsard (1849 – 1914) que funcionou entre 1891 e 1893, tendo sido desativado devido a grave acidente. Fonte: DIAS, Adalberto, Elevador dos Guindais, Editora Caleidoscópio, Novembro 2003, p.10 p. 376
- Fig. 9.97 - DIAS, Adalberto – Funicular dos Guindais, Porto, 1999/2003. Vista do cais de embarque junto à marginal do Douro. Fonte: <http://www.mimoa.eu/projects/Portugal/Porto/Guindais%20Funicular> p. 376
- Fig. 9.98 - DIAS, Adalberto – Funicular dos Guindais, Porto, 1999/2003. Relação com a paisagem na chegada á cota baixa. Fonte: <http://spain.aricaustermann.com/wp-content/uploads/spain.aricaustermann.com/2009/08/Spain-Portugal-0751.JPG> p. 376
- Fig. 9.99 - DIAS, Adalberto – Funicular dos Guindais, Porto, 1999/2003. Vista do tramo da ferrovia e escada de segurança desde o cais de embarque, à cota baixa. Fonte: <http://www.portopatrimoniomundial.com/> p. 376
- Fig. 9.100 - DIAS, Adalberto – Metro do Porto, Porto, 1999-2003. Estação do pólo universitário II, acesso ao cais, Átrio Sul, vista do interior. Fonte: NEVES, José Manuel, Anuário Arquitectura (10), Caleidoscópio, Julho de 2007, p. 250 p. 378
- Fig. 9.101 - DIAS, Adalberto – Metro do Porto, Porto, 1999/2003. Estação do pólo universitário II, Cais junto ao Átrio Sul, vista do interior. Fonte: NEVES, José Manuel, Anuário Arquitectura (10), Caleidoscópio, Julho de 2007, p. 251 p. 378
- Fig. 9.102 - DIAS, Adalberto – Metro do Porto, Porto, 1999/2003. Corte Longitudinal e Planta do Átrio Norte, ao nível do piso técnico. Fonte: NEVES, José Manuel, Anuário Arquitectura (10), Caleidoscópio, Julho de 2007, p. 243 p. 378
- Fig. 9.103 - DIAS, Adalberto – Metro do Porto, Porto, 1999/2003. Corte Transversal pelo Átrio Sul. Fonte: NEVES, José Manuel, Anuário Arquitectura (10), Caleidoscópio, Julho de 2007, p. 247 p. 379
- Fig. 9.104 - DIAS, Adalberto – Metro do Porto, Porto, 1999/2003. Escadas, esboços do autor. Fonte: <http://europaconcorsi.com/projects/74632-Adalberto-Dias-Arquitecto-Lda-Esta-o-do-Polo-Universit-rio-II> p. 379
- Fig. 9.105 - DIAS, Adalberto – Metro do Porto, Porto, 1999/2003. Plantas – Superfície e piso técnico e Corte longitudinal. Fonte: NEVES, José Manuel, Anuário Arquitectura (10), Caleidoscópio, Julho de 2007, p. 245 p. 379
- Fig. 9.106 - DIAS, Adalberto – Ponte do Infante D. Henrique, Porto, 1995/1997. Desenho da vista poente, Cortes transversais da viga – caixão e Cortes horizontais pelos diferentes apoios. Fonte: DIAS, Adalberto – Ponte do Infante, Porto, 1995-1997. p. 380
- Fig. 9.107 - DIAS, Adalberto – Ponte do Infante, Porto, 1995/1997. Vista da Maqueta. Fonte:

- NEVES, José Manuel, Adalberto Dias, *Arquitecturas*, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p.129. p. 380
- Fig. 9.108 - DIAS, Adalberto – Bar Chez Lapin, Ribeira, Porto, Janeiro/Julho 1985. Desenho de perspetiva. Fonte: Revista *Arquitectos*, Publicação Bimestral da Associação dos Arquitectos Portugueses, ANO I, nº 1, Janeiro/Fevereiro 1989. Propriedade: Associação dos Arquitectos Portugueses, p. 37. p. 382
- Fig. 9.109 - DIAS, Adalberto – Bar Chez Lapin, Ribeira, Porto, Janeiro/Julho 1985. Imagem do ambiente interior do bar - já demolido. Fonte: Revista *Arquitectos*, Publicação Bimestral da Associação dos Arquitectos Portugueses, ANO I, nº 1, Janeiro/Fevereiro 1989. Propriedade: Associação dos Arquitectos Portugueses, p. 36. p. 382
- Fig. 9.110 - DIAS, Adalberto – Candeeiro de teto em alabastro e latão, 1985. Fonte: Fotografia de José Carlos Sousa. p. 382
- Fig. 9.111 - DIAS, Adalberto – Candeeiro de teto em alabastro e latão, 1985. Desenho de pormenor. Fonte: Revista *Arquitectos*, Publicação Bimestral da Associação dos Arquitectos Portugueses, ANO I, nº 1, Janeiro/Fevereiro 1989. Propriedade: Associação dos Arquitectos Portugueses, p.36. p. 382
- Fig. 9.112 - DIAS, Adalberto – Cadeira alta, Bar Chez Lapin, 1985. Desenho sem escala. Fonte: Revista *Arquitectos*, Publicação Bimestral da Associação dos Arquitectos Portugueses, ANO I, nº 1, Janeiro/Fevereiro 1989. Propriedade: Associação dos Arquitectos Portugueses, p.36. p. 383
- Fig. 9.113 - DIAS, Adalberto – Cadeira.
Fonte:
http://carvalhobatista.pt/epages/CARVALHO_BATISTA_CPA_LDA_568032.sf/pt_PT/?ObjectPath=/Shops/CARVALHO_BATISTA_CPA_LDA_568032/Products/%22Espelho_ad/cbc%22 p. 383
- Fig. 9.114 - DIAS, Adalberto – Porta retratos, 1977. Fonte:
http://carvalhobatista.pt/epages/CARVALHO_BATISTA_CPA_LDA_568032.sf/pt_PT/?ObjectPath=/Shops/CARVALHO_BATISTA_CPA_LDA_568032/Products/%22Espelho_ad/cbc%22 p. 383
- Fig. 9.115 - DIAS, Adalberto – Ponte do Infante, Porto, 1995/97. Esquisso do autor do projeto. Fonte: José Manuel, Adalberto Dias, *Arquitecturas*, Caleidoscópio, Outubro de 2005, p. 126. p. 385
- Fig. 9.116 - DIAS, Adalberto – Cadeiras. Esquissos do autor. Fonte: NEVES, José Manuel, Adalberto Dias, *Arquitecturas*, Caleidoscópio, Outubro de 2005., p. 28 p. 385
- Fig. 9.117 - DIAS, Adalberto – Casa de Penhalonga, Marco de Canaveses, 1994/2000. Dialética de materiais e processos construtivos. Contemporaneidade versus tradição. Fonte: <http://www.adalbertodias.com/home.html> p. 386

CAPÍTULO 10 – As Novas Gerações

10.2. Siza Vieira: Uma Influência Central

- Fig. 10.1 - SIZA, Álvaro, – FAUP (Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto), Porto, 1986/95. Vista desde a margem esquerda do rio Douro. Fonte: LLANO, Pedro; CASTANHEIRA, Carlos (eds.), Álvaro Siza:Obras e projectos, Electa / CCB / CGAC, 1996, p.126. p. 396
- Fig. 10.2 - BYRNE, Gonçalo, – FCTUC (Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra), Departamento de Engenharia Eletrotécnica e de Engenharia Informática, Coimbra, 1991. Vista desde a margem esquerda do rio Mondego.
Fonte:
http://www.byrnearqu.com/?lop=projectos&list_mode=0&id=45c48cce2e2d7fbde1fc51c7c6ad26# p. 396
- Fig. 10.3 - SIZA, Álvaro, – Igreja do Marco, Marco de Canaveses, 1990/93. Fonte: <http://alvarosizavieira.com/1996-church-of-macro-de-canaveses> p. 396

- Fig. 10.4 - CAIRES, João Francisco, – Igreja do Caniçal, Madeira, 1994/99. Fonte: CAMPOS, Nuno; MATOS, Patrícia, Guia de Arquitetura, Sul e ilhas de Portugal, Traço Alternativo Editora, Março de 2011, p.183. p. 396
- Fig. 10.5 - COIMBRA, Joaquim – Igreja do Candal, Vila Nova de Gaia, 2003/08. Fonte: <https://noticiasdegaia.files.wordpress.com/2008/09/igreja.jpg> p. 396
- Fig. 10.6 - SIZA, Álvaro, S. Victor, Porto, 1974/77. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, Álvaro Siza 1954-1976, Editorial Blau, 1997, p.184. p. 397
- Fig. 10.7 - MOORE, Charles, Piazza d'Italia, Nova Orleães, 1978. Fonte: ALLEN, Gerald, Charles Moore, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1981, capa do livro.p. 397
- Fig. 10.8 - Painel da Conferencia com Kenneth Frampton, na Casa das Artes, Porto, 3 de Fevereiro de 2014. Fonte: <http://www.arquitectos.pt/?no=2020494738,153> p. 398
- Fig. 10.9 - VIEIRA, Siza, Schlesisches Tor, Kreuzberg, Berlim, 1976/79. Aspeto da fachada; Em cima: Esquisso do autor. Fonte: LLANO, Pedro; CASTANHEIRA, Carlos (eds.), Álvaro Siza:Obras e projectos, Electa / CCB / CGAC, 1996, p.101.. p. 401
- Fig. 10.10 - MENDELSON, Eric, Mossehaus, Berlim, 1922. Fonte: <http://jewish-voice-from-germany.de/cms/leaving-something-eternal/> p. 401
- Fig. 10.11 - VIEIRA, Siza; Castanheira & Bastai Arquitectos Associados; KIM, Jun Sung, Museu Mimesis, Paju Book City, Coreia do Sul, 2006/10. Fonte: <http://ad009cdnb.archdaily.net/wp-content/uploads/2010/09/1285188216-17.jpg><http://www.mimioa.eu/projects/Portugal/Porto/Caf%E9%20do%20Cais>p. 401
- Fig. 10.12 - VIEIRA, Siza; Museu Mimesis, Paju Book City, Coreia do Sul, 2006/10. Fonte: CASTANHEIRA, Carlos, Álvaro Siza, vinte e dois projectos recentes, Casa da Arquitectura, 2007, p.360. p. 401
- Fig. 10.13 - BO BARDI, Lina, SESC Pompéia, São Paulo, Brasil, 1977/86. Fonte: <http://www.arqred.mx/blog/2010/01/13/reciclaje-urbano/lina-bo-3/> p. 401
- Fig. 10.14 - VIEIRA, Siza, Museu Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil, 1998/2008. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/755899/fundacao-ibere-camargo-bases-e-variacaoes-alvaro-siza> p. 401
- Fig. 10.15 - VIEIRA, Siza, Museu Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil, 1998/2008. Vista da entrada principal. Fonte: <http://www.dezeen.com/2009/05/23/selected-projects-by-alvaro-siza/> p. 401
- Fig. 10.16 - VIEIRA, Siza; Átrio de La Alhambra, Granada, 2011. Fonte: <http://afasiaarq.blogspot.com/2011/03/alvaro-siza-vieira-juan-domingo-santos.html> p. 403
- Fig. 10.17 - VIEIRA, Siza; Átrio de La Alhambra, Granada, 2011. Maqueta de interiores. Fonte: <http://afasiaarq.blogspot.com/2011/03/alvaro-siza-vieira-juan-domingo-santos.html> p. 403

10.3. Souto Moura: Um Novo Modernismo

- Fig. 10.18 - MOURA, Souto (1952); Duas Casas em Ponte de Lima, Ponte de Lima, 2001/02. Fonte: <http://isamatilla08.files.wordpress.com/2012/11/fotal.jpg> p. 404
- Fig. 10.19 - GIGANTE, José (1952) – Casa Paulo Almeida, Lugar da Costa, Guimarães, 2002/08. Fonte: MILANO, Maria, José Gigante: Arquitectos Portugueses, Quidnovi, Vila do Conde, 2011, p. 69. p. 404

10.4. Um Novo Momento na “Escola do Porto”

- Fig. 10.20 - CORREIA, Graça; RAGAZZI, Roberto, Casa no Gerês, Caniçada, Vieira do Minho, 2003/06. Fonte: <http://archtendencias.com.br/arquitetura/casa-no-geres-correia-ragazzi-arquitectos#.VSafFvDLJwq> p. 405
- Fig. 10.21 - GUEDES, Cristina; CAMPOS, Francisco, Vieira, Atelier Menos é Mais –

- Arquitectos associados, Café do Cais, Ribeira, Porto 2000/01. Fonte: <http://www.mimoa.eu/projects/Portugal/Porto/Caf%E9%20do%20Cais> ... p. 405
- Fig. 10.22 - SANTOS, Paula – Edifício de Apoio da Citânia de Santa Luzia, Viana do Castelo, 2005/07. Fonte: [http://www.paulasantos-arquitectura.com/wordpress/projects/santa-luzia-archeological-site-support-building/#prettyphoto\[gallery\]/3/](http://www.paulasantos-arquitectura.com/wordpress/projects/santa-luzia-archeological-site-support-building/#prettyphoto[gallery]/3/) p. 405
- Fig. 10.23 - SANTOS, Paula – Edifício de Apoio da Citânia de Santa Luzia, Viana do Castelo, 2005/07. Fonte: [http://www.paulasantos-arquitectura.com/wordpress/projects/santa-luzia-archeological-site-support-building/#prettyphoto\[gallery\]/3/](http://www.paulasantos-arquitectura.com/wordpress/projects/santa-luzia-archeological-site-support-building/#prettyphoto[gallery]/3/) p. 405
- Fig. 10.24 - Serôdio, Furtado Arquitectos, Douro 41, Hotel e Vilas, Quinta das Fontaínhas, Castelo de Paiva, 2005/12. Maqueta de estudo. Exposição “Porto Poetic”, Porto, Março / Abril de 2014. Fonte: Fotografia de José Carlos Sousa p. 406
- Fig. 10.25 - Serôdio, Furtado Arquitectos, Douro 41, Hotel e Vilas, Quinta das Fontaínhas, Castelo de Paiva, 2005/12. Margem esquerda do rio Douro. Fonte: <https://www.behance.net/gallery/1958361/Douro-41> p. 406
- Fig. 10.26 - Serôdio, Furtado Arquitectos, Douro 41, Hotel e Vilas, Quinta das Fontaínhas, Castelo de Paiva, 2005/12. Planta de Implantação, sem escala. Fonte: CREMASCOLI, Roberto, Porto Poetic, AMAG EDITORIAL SL, 2013, p. 96. p. 406
- Fig. 10.27 - Serôdio, Furtado Arquitectos, Douro 41, Hotel e Vilas, Quinta das Fontaínhas, Castelo de Paiva, 2005/12. Planta 1º Piso, sem escala. Fonte: CREMASCOLI, Roberto, Porto Poetic, AMAG EDITORIAL SL, 2013, p. 97. p. 406
- Fig. 10.28 - COSTA, Nuno Brandão, Edifício Viriato I, Rebordosa, Paredes, 2005/07. Maqueta. Exposição “Porto Poetic”, Biblioteca Almeida Garrett, Porto, Março/Abril de 2014. Fonte: Fotografia de José Carlos Sousa. p. 407
- Fig. 10.29 - ARTIGAS, João Batista Vilanova, Casa Elza Berquó, São Paulo, 1967. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_Batista_Vilanova_Artigas#mediaviewer/File:CasaElzaBerquo.jpg p. 407
- Fig. 10.30 - COSTA, Nuno Brandão, Edifício Viriato I, Rebordosa, Paredes, 2005 – 2007. Fonte: NEVES, José Manuel, Anuário Arquitectura (11), Caleidoscópio, Junho de 2008, p. 214. p. 407
- Fig. 10.31 - COSTA, Nuno Brandão, Edifício Viriato I, Rebordosa, Paredes, 2005/07. Planta do Piso 1, sem escala. Em cima, Planta do Piso 2, sem escala. Fonte: NEVES, José Manuel, Anuário Arquitectura (11), Caleidoscópio, Junho de 2008, p. 214. p. 407
- Fig. 10.32 - COSTA, Nuno Brandão, Edifício Viriato I, Rebordosa, Paredes, 2005/07. Corte transversal, sem escala. Fonte: <http://divisare.com/projects/73853-Nuno-Brand-o-Costa-Edificio-Viriato> p. 407
- Fig. 10.33 - COSTA, Nuno Brandão, Edifício Viriato I, Rebordosa, Paredes, 2005/07. Esquissos do autor do projeto. Exposição “Porto Poetic”, Biblioteca Almeida Garrett, Porto, Março/Abril de 2014. Fonte: Fotografia de José Carlos Sousa. p. 407
- Fig. 10.34 - Emilio Tuñón Álvarez. Mansilla+Tuñón: Playgrounds - 10 Edifícios Construídos | Exposição e Conferência. Organização e coordenação pelo Curso De Arquitectura da ESAP. Porto, Outubro 2013. Fonte: FERNANDES, Fátima, LOUSINHA, Paulo, IV exposição colectiva da esap / Escola Superior Artística do Porto Arquitectura, Edições ESAP, Porto, 2014, p. 90. p. 409
- Fig. 10.35 - Emilio Tuñón Álvarez. Mansilla+Tuñón: Playgrounds - 10 Edifícios Construídos | Exposição e Conferência. Organização e coordenação pelo Curso De Arquitectura da ESAP. Estação de metro de S. Bento, Porto, Outubro 2013. Fonte: FERNANDES, Fátima, LOUSINHA, Paulo, IV exposição colectiva da esap/Escola Superior Artística do Porto Arquitectura, Edições ESAP, Porto,

2014, p. 91. p. 409

10.5. A Arquitetura Portuguesa, Uma Nova Realidade

- Ampla descrição e análise de obras portuguesas contemporâneas

- Fig. 10.36 - TAVEIRA, Tomás, Estádio Municipal de Aveiro, Aveiro, 2000/03. Estádio construído no âmbito do Campeonato Europeu de Futebol de 2004. Fonte: http://www.tomastaveira.com/Cache/binImagens/AVE_11.03_007-3024.jpg p. 410
- Fig. 10.37 - DIAS, Graça; VIEIRA, Egas - Pavilhão de Portugal na Expo, Sevilha, 1989/92. Fonte: http://www.contemporanea.com.pt/sevilha_01.html p. 410
- Fig. 10.38 - BYRNE, Gonçalo, Edifício da Marina - Marina de Lagos, Algarve, 1992. Atenda-se na alusão à arquitetura de Siza e ao Banco Borges & Irmão (1978 – 1986), em Vila do Conde. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Gon%C3%A7alo_Byrne?previous=yes. p. 411
- Fig. 10.39 - GRAÇA, Carrilho - Pavilhão do conhecimento dos Mares, Lisboa, 1998. Exposição Mundial EXPO98. Prémio Valmor 1998 e Prémio FAD de Arquitetura 1999. Fonte: <http://divisare.com/projects/16355-Jo-o-Lu-s-Carrilho-da-Gra-a-Pavilh-o-Do-Conhecimento-Dos-Mares> p. 411
- Fig. 10.40 - Aires Mateus, Casa no Litoral Alentejano, Grândola, Alentejo, 2000. Fonte: http://arkinetia.com/articulos/manuel-aires-mateus-e-francisco-aires-mateus-portugal_a141/ p. 411
- Um primeiro exemplo: SAMI – Arquitectos.**
- Fig. 10.41 - SAMI-Architectos, Casa C/Z, São Roque do Pico, Açores, 2007/11. Planta do Piso térreo. Escala gráfica. Fonte: <http://architizer.com/projects/cz-house/> p. 414
- Fig. 10.42 - SAMI-Architectos, Casa C/Z, São Roque do Pico, Açores, 2007/11. Corte. Sem escala. Fonte: <http://architizer.com/projects/cz-house/> p. 414
- Fig. 10.43 - SAMI-Architectos, Casa C/Z, São Roque do Pico, Açores, 2007/11. Vista do lado Norte. Fonte: <http://www.sami-arquitectos.com/pt/works/show/cz-house> p. 414
- Fig. 10.44 - SIZA, Carrilho, Casa do Pego, Sintra, 2002/07. Planta geral. Desenho sem escala. Fonte: Alvaro Siza 2001-2008, in El Croquis, nº140, El Croquis Editorial, Madrid, 2008, p. 218. p. 415
- Fig. 10.45 - Lagartixa. Fonte: <http://photography.nationalgeographic.com/photography/photocontest/2014/entries/294795/view/#> p. 415
- Fig. 10.46 - SIZA, Carrilho, Casa do Pego, Sintra, 2002/07. Também conhecida por Casa Alemão ou Casa Lagartixa. Fonte: Alvaro Siza 2001-2008, in El Croquis, nº140, El Croquis Editorial, Madrid, 2008, pp. 216, 217. p. 415
- Fig. 10.47 - TAVORA, Fernando, Casa de Férias, Dr Ferreira da Silva, Ofir, 1957/58. Planta de piso, sem escala. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, Fernando Távora, Editorial Blau, 1993, p.78..... p. 415
- Fig. 10.48 - TAVORA, Fernando, Casa de Férias, Dr Ferreira da Silva, Ofir, 1957/58. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, Fernando Távora, Editorial Blau, 1993, p.79..... p. 415
- Fig. 10.49 - MOURA, Eduardo Souto, Terradas Arquitectos, La Pallaresa, Barcelona, 2004/11. Fonte: <http://vitruvius.com.br/jornal/news/read/1323> p. 417
- Fig. 10.50 - MOURA, Eduardo Souto, Terradas Arquitectos, La Pallaresa, Barcelona, 2004/11. Alçado de conjunto e Planta de Implantação, sem escala. Fonte: <http://vitruvius.com.br/jornal/news/read/1323> p. 417
- Fig. 10.51 - DOMINGOS, Pedro, Escola Básica e Secundária de Sever, Vouga, 2009/12. Fonte: <http://divisare.com/projects/232510-pedro-domingos-arquitectos-Basic-and-Secondary-School-of-Sever-Do-Vouga> p. 419
- Fig. 10.52 - DOMINGOS, Pedro, Escola Básica e Secundária de Sever, Vouga, 2009/12.

- Maqueta. Fonte: http://afasiaarq.blogspot.com/2013/06/pedro-domingos-arquitectos_3.html p. 419
- Fig. 10.53 - DOMINGOS, Pedro, Escola Básica e Secundária de Sever, Vouga, 2009/12. Corte BB, Corte AA e Planta do 1º piso. Desenhos sem escala. Desenhos sem escala. Fonte: <http://www.archdaily.com/385366/basic-and-secondary-school-of-sever-do-vouga-pedro-domingos-arquitectos/> p. 419
- Fig. 10.54 - GIRONES, Toni, Espaço Transmissor do Túmulo | Dolmen Megalítico De Seró, Seró-Artesa De Segre, Lleida, Espanha, 2012. Vista interior da Camara de las estelas. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/760985/espacio-transmisor-del-tumulo-dolmen-megalitico-de-sero-estudi-darquitectura-toni-girones> p. 419

- Outros prémios FAD: Ricardo Bak Gordon e Falcão de Campos.

- Fig. 10.55 - GORDON, Bak, Casa Santa Isabel, Lisboa, 2003/10. Desenho do autor do projeto. Fonte: http://www.bakgordon.com/200_projects/210_select_projects/210_0304_sisabel/0304_sisabel_e01.htm p. 420
- Fig. 10.56 - GORDON, Bak, Casa Santa Isabel, Lisboa, 2003/10. Fonte: http://www.bakgordon.com/200_projects/210_select_projects/210_0304_sisabel/0304_sisabel_07.htm p. 420
- Fig. 10.57 - GORDON, Bak, Casa Santa Isabel, Lisboa, 2003/10. Planta, escala gráfica. Fonte: http://www.bakgordon.com/200_projects/210_select_projects/210_0304_sisabel/0304_sisabel_pl1.htm p. 420
- Fig. 10.58 - CAMPOS, Falcão, Percurso Pedonal Assistido da Baixa ao Castelo de S. Jorge, Lisboa, 2009/13. Planta e Perfil, escala gráfica. Em cima Planta geral, escala gráfica. Fonte: <http://www.archdaily.com/593697/pedestrian-assisted-path-from-baixa-to-castelo-de-sao-jorge-falcao-de-campos/> p. 421
- Fig. 10.59 - MOURA, Eduardo Souto, Convento das Bernardas, Complexo Residencial Turístico, Tavira, 2006/12. Fonte: <https://www.tumblr.com/search/convento+das+bernardas> p. 422
- Fig. 10.60 - MOURA, Eduardo Souto, Convento das Bernardas, Complexo Residencial Turístico, Tavira, 2006/12. Maqueta. Exposição “Porto Poetic”, Biblioteca Almeida Garrett, Porto, Março/Abril de 2014. Fonte: Fotografia de José Carlos Sousa. p. 422
- Fig. 10.61 - Eduardo Souto Moura. Conferência “Eduardo Souto Moura. Projetos Recentes.” Realizada na Casa das Artes, Porto, Fevereiro de 2014. Fonte: FERNANDES, Fátima, LOUSINHA, Paulo, IV exposição colectiva da esap/Escola Superior Artística do Porto Arquitectura, Edições ESAP, Porto, 2014, p. 111. p. 423
- Fig. 10.62 - MOURA, Eduardo Souto, Casa das Artes, Porto, 1981/88. Fonte: ESPOSITO, Antonio, LEONI, Giovanni, Eduardo Souto Moura, Pall Mall Press, Setembro de 2013, p. 81. p. 423

10.6. Arquitetura, e Poesis

- O exemplo do Centro de Artes de João Mendes Ribeiro.

- Fig. 10.63 - RIBEIRO, João Mendes, Menos é Mais, Centro de Artes Contemporâneas de Ribeira Grande, Açores, 2014. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/762180/arquipelago-centro-de-artes-contemporaneas-menos-e-mais-arquitectos-plus-joao-mendes-ribeiro-arquitecto> p. 425
- Fig. 10.64 - RIBEIRO, João Mendes, Menos é Mais, Centro de Artes Contemporâneas de Ribeira Grande, Açores, 2014. Fonte: <http://divisare.com/projects/281773-Menos-Mais-Arquitectos-Jo-o-Mendes-Ribeiro-The-Arquip-lago-Contemporary-Arts-Centre> p. 425
- Fig. 10.65 - RIBEIRO, João Mendes, Menos é Mais, Centro de Artes Contemporâneas de

- Ribeira Grande, Açores, 2014. Maquetas. Fonte: <http://divisare.com/projects/281773-Menos-Mais-Arquitectos-Jo-o-Mendes-Ribeiro-The-Arquip-lago-Contemporary-Arts-Centre> p. 426
- Fig. 10.66 - RIBEIRO, João Mendes, Menos é Mais, Centro de Artes Contemporâneas de Ribeira Grande, Açores, 2014. Maqueta. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/762180/arquipelago-centro-de-artes-contemporaneas-menos-e-mais-arquitectos-plus-joao-mendes-ribeiro-arquitecto> p. 426
- Fig. 10.67 - RIBEIRO, João Mendes, Menos é Mais, Centro de Artes Contemporâneas de Ribeira Grande, Açores, 2014. Planta de Implantação, sem escala. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/762180/arquipelago-centro-de-artes-contemporaneas-menos-e-mais-arquitectos-plus-joao-mendes-ribeiro-arquitecto> p. 427
- O Atelier Menos é Mais.**
- Fig. 10.68- Guedes + De Campos, Adega da Quinta do Vallado, Peso da Régua, 2007/11. Fonte: http://www.archdaily.com/205005/quinta-do-vallado-winery-guedes-decampos/f_vieira_campos_q_vallado_winery_pan_290311_005/. Fotografia: Nelson Garrido p. 429
- Fig. 10.69 - Guedes + De Campos, Adega da Quinta do Vallado, Peso da Régua, 2007/11. Fonte: <http://www.archello.com/en/project/quinta-do-vallado-winery>. Fotografia: Alberto Plácido p. 429
- Fig. 10.70 - Guedes + De Campos, Adega da Quinta do Vallado, Peso da Régua, 2007/11. Vista interior da Cave de Barricas. Fonte: http://www.menosemais.com/pt_index.html p. 429
- Fig. 10.71 - Guedes + De Campos, Adega da Quinta do Vallado, Peso da Régua, 2007/11. Planta, cota alta, sem escala. À esquerda, Cortes transversais da cave de barricas, sem escala. Em baixo Planta geral da adega e cave de barricas, sem escala. Fonte: <http://divisare.com/projects/202621-Menos-Mais-Arquitectos-Quinta-do-Vallado-Winery/images/3270246> p. 429
- Vários exemplos dos irmãos Aires Mateus**
- Fig. 10.72 - Aires Mateus, à esquerda: Centro de interpretação da Lagoa das Furnas; ao centro: Residências temporárias Lagoa das Furnas, Açores, 2008/10. Fonte: <http://www.archdaily.com/119676/building-in-lagoa-das-furnas-aires-mateus/> . Fotografia: FG + SG – Fernando Guerra, Sérgio Guerra. p. 431
- Fig. 10.73 - Aires Mateus, Centro de Interpretação da Lagoa das Furnas, Lagoa das Furnas, Açores, 2008/10. Fonte: <http://www.arcstreet.com/article-el-croquis-n-154-special-aires-mateus-69514818.html> . Fotografia: FG + SG – Fernando Guerra, Sérgio Guerra. p. 431
- Fig. 10.74 - Aires Mateus, Centro de Interpretação da Lagoa das Furnas, Lagoa das Furnas, Açores, 2008/10. À esquerda: Planta; em cima: Alçado Sudeste e Corte AA. Desenhos sem escala. Fonte: <http://www.archdaily.com/119676/building-in-lagoa-das-furnas-aires-mateus/> p. 431
- Fig. 10.75 - Aires Mateus, Centro de Interpretação da Lagoa das Furnas, Lagoa das Furnas, Açores, 2008/10. Em baixo: Desenhos explicativos da decomposição volumétrica. Geometrização da planta do edifício, escala gráfica. Fonte: TOUSSAINT, Michel, Anuário Arquitectura (14), Caleidoscópio, Maio de 2011, p.174. p. 431
- Fig. 10.76 - Aires Mateus, Residências temporárias, Lagoa das Furnas, Açores, 2008/10. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/01-12457/centro-de-monitorizacao-e-investigacao-das-furnas-aires-mateus> . Fotografia: Fotografia: FG + SG – Fernando Guerra, Sérgio Guerra. p. 433
- Fig. 10.77 - Aires Mateus, Residências temporárias, Lagoa das Furnas, Açores, 2008 – 2010. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/01-12457/centro-de-monitorizacao-e>

- investigacao-das-furnas-aires-mateus . Fotografia: Fotografia: FG + SG – Fernando Guerra, Sérgio Guerra. p. 433
- Fig. 10.78 - Aires Mateus, Residências temporárias, Lagoa das Furnas, Açores, 2008/10. À esquerda: Planta. Em cima Alçado Noroeste. Corte AA. Desenhos sem escala. Fonte: <http://www.archdaily.com/119676/building-in-lagoa-das-furnas-aires-mateus/> p. 433
- Fig. 10.79 - Aires Mateus, Residências temporárias, Lagoa das Furnas, Açores, 2008 – 2010. Em baixo: Em baixo: Desenhos explicativos da decomposição volumétrica. Geometrização da planta do edifício, sem escala.. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/01-12457/centro-de-monitorizacao-e-investigacao-das-furnas-aires-mateus> p. 433
- Fig. 10.80 - Aires Mateus, Lar de Idosos da Santa Casa da Misericórdia de Alcácer do Sal, Alcácer do Sal - Setúbal, 2006/10. Fonte: <http://www.yatzer.com/The-Nursing-home-of-Aires-Mateus-Architects-through-the-eyes-of-Fernando-Guerra> . Fotografia: FG + SG – Fernando Guerra, Sérgio Guerra. p. 434
- Fig. 10.81 - Aires Mateus, Lar de Idosos da Santa Casa da Misericórdia de Alcácer do Sal, Alcácer do Sal - Setúbal, 2006/10. Maqueta de volumes Fotografia: FG + SG – Fernando Guerra, Sérgio Guerra. p. 434
- Fig. 10.82 - Aires Mateus, Lar de Idosos da Santa Casa da Misericórdia de Alcácer do Sal, Alcácer do Sal - Setúbal, 2006/10. Planta do Piso 2, escala gráfica; em baixo Alçado principal planificado, e Alçado Oeste, sem escala. Fonte: <http://www.archdaily.com/328516/alcacer-do-sal-residences-aires-mateus/>p. 434
- Fig. 10.83 - Aires Mateus + SIA Arquitectura, Casa em Fontinha, Melides, Grândola, 2013. Fonte: <http://www.archdaily.com/472839/house-in-fontinha-manuel-aires-mateus-sia-arquitectura/> . Fotografia: Fernando Guerra. p. 436
- Fig. 10.84 - Aires Mateus + SIA Arquitectura, Casa em Fontinha, Melides, Grândola, 2013. Fonte: <http://divisare.com/projects/260205-Aires-Mateus-Associados-House-in-Fontinha> . Fotografia: Juan Rodriguez. p. 436
- Fig. 10.85 - Aires Mateus + SIA Arquitectura, Casa em Fontinha, Melides, Grândola, 2013. Fonte: <http://www.archdaily.com/472839/house-in-fontinha-manuel-aires-mateus-sia-arquitectura/> . Fotografia: Fernando Guerra. p. 436
- Fig. 10.86 - Aires Mateus + SIA Arquitectura, Casa em Fontinha, Melides, Grândola, 2013. Fonte: <http://www.archdaily.com/472839/house-in-fontinha-manuel-aires-mateus-sia-arquitectura/> . Fotografia: Fernando Guerra. p. 436
- Fig. 10.87 - Aires Mateus + SIA Arquitectura, Casa em Fontinha, Melides, Grândola, 2013. Plantas do 1º e 2º nível. Corte AA. Alçado Sul. Desenhos sem escala. Fonte: <http://divisare.com/projects/260205-Aires-Mateus-Associados-House-in-Fontinha> p. 436
- A Casa de Ovar, de Paula Santos.**
- Fig. 10.88 - SANTOS, Paula, Habitação Unifamiliar em Ovar, Ovar, 2008/11. À esquerda vista de sul, em cima vista de poente. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/01-60917/casa-em-ovar-paula-santos/1342021241-4ffb569728ba0d46460000d1-house-in-ovar-paula-santos-paula-santos-ovar-house-portugal-260412-0422>. Fotografia: Nelson Garrido.....p. 438
- Fig. 10.89 - SANTOS, Paula, Habitação Unifamiliar em Ovar, Ovar, 2008/11. Planta do Rés do chão e Corte longitudinal. Sem escala. p. 438
- Fig. 10.90 - SANTOS, Paula, Habitação Unifamiliar em Ovar, Ovar, 2008/11. Alpendre com vista da piscina interior em fundo. Fotografia: Nelson Garrido. p. 438
- Fig. 10.91 - SANTOS, Paula, Habitação Unifamiliar em Ovar, Ovar, 2008/11. Planta de cobertura. Sem escala. Fonte: <http://www.archdaily.com/253066/house-in-ovar-paula-santos/> p. 438
- Fig. 10.92 - Exercício da aluna Maria Serrano do V ano do Mestrado Integrado de Arquitetura

- da ESAP (Escola Superior Artística do Porto). Portas da Cidade, Foz do Douro, Porto, ano académico 2012/2013. Fonte: Catálogo, FERNANDES, Fátima, LOUSINHA, Paulo, IV exposição colectiva da esap/Escola Superior Artística do Porto Arquitectura, Edições ESAP, Porto, 2014, p. 242. p. 440
- Fig. 10.93 - SIZA, Álvaro, Biblioteca Municipal em Viana do Castelo, Viana do Castelo, 2001 /07. Esquissos do autor do projeto. Estudos preliminares. Fonte: Exposição “Porto Poetic”, Porto, Março/Abril de 2014. Fotografia de José Carlos Sousa p. 440
- Fig. 10.94 - ASPLUND, Gunnar, Biblioteca Pública de Estocolmo, Suécia, 1918/28. Desenhos da coleção MoMA (Museum of Modern Art), Nova Iorque. Fonte: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=132 p. 441
- Fig. 10.95 - Esquisso das Termas de Vals (1996), arquiteto Peter Zumthor. Expressão e emoção. Fonte: <http://vakkum.com/peter-zumthor/therme-vals-peter-zumthor-sw/esquissos/> p. 442
- Fig. 10.96 - Exercício do aluno Nuno Bessa, do V ano do Mestrado Integrado de Arquitectura da ESAP (Escola Superior Artística do Porto). Projeto de Mercado do Bolhão, Porto, ano académico 2012 – 2013. Fonte: Maqueta do livro do catálogo, FERNANDES, Fátima, LOUSINHA, Paulo, IV exposição colectiva da esap/Escola Superior Artística do Porto Arquitectura, Edições ESAP, Porto, 2014. p. 442
- Fig. 10.97 - SIZA, Álvaro, Biblioteca Municipal em Viana do Castelo, Viana do Castelo, 2001/07. Esquissos do autor do projeto. Estudos preliminares. Fonte: Exposição “Porto Poetic”, Biblioteca Almeida Garrett, Porto, Março/Abril de 2014. Fotografia: José Carlos Sousa. p. 443
- Fig. 10.98 - SIZA, Álvaro, Biblioteca Municipal em Viana do Castelo, Viana do Castelo, 2001/07. Esquissos do autor do projeto. Fonte: Alvaro Siza 2001/08, in El Croquis, nº140, El Croquis Editorial, Madrid, 2008, p.170. p. 443
- Fig. 10.99 - SIZA, Álvaro, Biblioteca Municipal em Viana do Castelo, Viana do Castelo, 2001/07. Esquissos do autor do projeto. Estudos preliminares. Fonte: Exposição “Porto Poetic”, Biblioteca Almeida Garrett, Porto, Março/Abril de 2014. Fotografia: José Carlos Sousa p. 443
- Fig. 10.100 - RIBEIRO, João Mendes, Casa da Escrita, Coimbra, 2004/10. Esquissos em folhas A4 do autor do projeto. Fonte: Exposição “Porto Poetic”, Biblioteca Almeida Garrett, Porto, Março/Abril de 2014. Fotografia de José Carlos Sousa p. 444
- Fig. 10.101 - BRANDÃO, Nuno, Edifício Viriato I, Paredes, 2005/07. Esquissos em folhas A4 do autor do projeto. Fonte: Exposição “Porto Poetic”, Biblioteca Almeida Garrett, Porto, Março/Abril de 2014. Fotografia de José Carlos Sousa p. 444

10.7. A Importância da História e a Tradicional Relação com o Sítio - Ampla descrição e análise de obras portuguesas contemporâneas

- Fig. 10.102 - MOURA, Eduardo Souto, Casa em Baião, Baião, 1990/1993. Fonte: TRIGUEIROS, Luiz, Eduardo Souto Moura, Editorial Blau, Lisboa, 1994, p. 142 - 143 p. 446
- Fig. 10.103 - MOURA, Eduardo Souto, Casa em Baião, Baião, 1990/93. Fonte: VA; ESPOSITO, Antonio Esposito; LEONI, Eduardo Souto de Moura, Pall Mall, Londres, 2013, p. 133. p. 446
- Fig. 10.104 - Sami Architectos, Casa E/C, Ilha do Pico, Açores, 2005/14. Fonte: http://www.archdaily.com/591899/e_c-house-sami-architectos/ . Fotografia: Paulo Catrica p. 446
- Fig. 10.105 - Sami Architectos, Casa E/C, Ilha do Pico, Açores, 2005/14. Fonte: http://www.archdaily.com/591899/e_c-house-sami-architectos/ . Fotografia: Paulo Catrica p. 446

- O exemplo da casa E/C dos Sami Arquitectos.

- Fig. 10.106 - Sami Arquitectos, Casa E/C, Ilha do Pico, Açores, 2005/14. Planta do Piso 1, Corte 5 e Alçado Sul. Escala gráfica.
Fonte: http://www.archdaily.com/591899/e_c-house-sami-arquitectos/ . . p. 447
- Fig. 10.107 - Sami Arquitectos, Casa E/C, Ilha do Pico, Açores, 2005/14. Planta do Piso 0, Corte 4 e Alçado Poente. Escala gráfica.
Fonte: http://www.archdaily.com/591899/e_c-house-sami-arquitectos/ . . p. 448
- Outras relações com os sítios: Camilo Rebelo, Paulo David e Carvalho Araújo.
- Fig. 10.108 - REBELO, Camilo; MARTINS, Susana, Casa Ktima, Ilha de Antiparos, Grécia, 2008/14. Fonte: http://www.archdaily.com/239693/in-progress-ktima-house-camilo-rebelo/_mainimage_ktima-1/ p. 450
- Fig. 10.109 - REBELO, Camilo; MARTINS, Susana, Treehouse, Pigadakia, Ilha de Antiparos, Grécia, 2008/14.
Fonte: <http://www.wallpaper.com/gallery/architecture/antiparos-design-properties-by-oliaros-greece/17052250#39333> p. 450
- Fig. 10.110 - REBELO, Camilo; MARTINS, Susana, Treehouse, Pigadakia, Ilha de Antiparos, Grécia, 2008/14. Maqueta. Fonte: <http://d-arco.blogspot.pt/2009/03/camilo-rebelotree-houseprojecto-de.html> p. 450
- Fig. 10.111 - DAVID, Paulo, Casa das Mudas, Madeira, 2004. Medalha Alvar Aalto 2012. À esquerda. Fonte: <http://www.archdaily.com/179031/flashback-arts-centre-casa-das-mudas-paulo-david/> - Fotografia: FG + SG Fernando Guerra p. 451
- Fig. 10.112 - DAVID, Paulo, Casa das Mudas, Madeira, 2004. Maqueta.
<http://www.archdaily.com/179031/flashback-arts-centre-casa-das-mudas-paulo-david/> . Fonte: <http://www.acaixanegra.com/index.php/?maquetes/centro-das-artes---casa-das-mudas/> . Fotografia: A Caixa Negra p. 451
- Fig. 10.113 - DAVID, Paulo, Casa das Mudas, Madeira, 2004. Maqueta.
<http://www.archdaily.com/179031/flashback-arts-centre-casa-das-mudas-paulo-david/> . Fonte: <http://www.acaixanegra.com/index.php/?maquetes/centro-das-artes---casa-das-mudas/> . Fotografia: A Caixa Negra p. 451
- Fig. 10.114 - DAVID, Paulo, Casa das Mudas, Madeira, 2004. Planta do Piso -1. Desenho sem escala. Fonte: <http://www.archdaily.com/tag/paulo-david/> p. 451
- Fig. 10.115 - ARAÚJO, Carvalho, De Lemos, Passos do Silgueiros, Viseu, 2012. Fonte: <http://www.archdaily.com/425440/de-lemos-carvalho-araujo-arquitectura-e-design/> p. 452
- Fig. 10.116 - ARAÚJO, Carvalho, De Lemos, Passos do Silgueiros, Viseu, 2012. Restaurante Gourmet e Guesthouse. Maqueta. Fonte: Exposição “Porto Poetic”, Biblioteca Almeida Garrett, Porto, Março/Abril de 2014. p. 452
- Fig. 10.117 - ARAÚJO, Carvalho, De Lemos, Passos do Silgueiros, Viseu, 2012. Restaurante Gourmet e Guesthouse. Planta de Piso e Alçado, escala gráfica. Fonte: www.archdaily.com/425440/de-lemos-carvalho-araujo-arquitectura-e-design/ p. 452
- Fig. 10.118 - REBELO, Camilo, Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa, Vila Nova de Foz Côa, 2004/10.
Fonte: <http://www.archdaily.com/52866/museum-of-art-and-archaeology-of-the-coa-valley-camilo-rebelo/> p. 453
- Fig. 10.119 - REBELO, Camilo, Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa, Vila Nova de Foz Côa, 2004/10. Materialidade: betão/textura/cor. Fonte: http://www.timetogo.com/index.php?option=com_pti&view=pti&id=451&Itemid=13&lang=pt . Fotografia: Camilo Rebelo & Tiago Pimentel p. 453
- Fig. 10.120 - REBELO, Camilo, Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa, Vila Nova de Foz Côa, 2004 – 2010. Fonte: http://www.hotelclubedolago.com/hotel-estoril/images/Cascais/12_casa_das_historias_paula_rego.jpg p. 453
- Fig. 10.121 - MOURA, Souto, Casa das Histórias Paula Rego, Cascais, 2008. Materialidade:

- betão/textura/cor. Fonte: <http://divisare.com/projects/115647-Eduardo-Souto-De-Moura-Paula-R-go-Museum/images/1655230> p. 453
- Fig. 10.122 - REBELO, Camilo, Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa, Vila Nova de Foz Côa, 2004/10. Vista Nordeste. Fonte: <http://www.bsi-swissarchitecturalaward.ch/en/Editions/Terza-edizione-2012/Candidates/Camilo-Rebello.html> p. 454
- Fig. 10.123 - REBELO, Camilo, Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa, Vila Nova de Foz Côa, 2004/10. Maqueta. Fonte: TOUSSAINT, Michel; D'ALMEIDA, Patrícia Bento; CARVALHO, Ricardo, Anuário Arquitectura (13), Caleidoscópio, Maio de 2010, p.021. p. 454
- Fig. 10.124 - REBELO, Camilo, Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa, Vila Nova de Foz Côa, 2004/10. Fonte: http://memoriafafe.blogspot.pt/2010_07_01_archive.html p. 454
- Fig. 10.125 - REBELO, Camilo, Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa, Vila Nova de Foz Côa, 2004/10. Cortes, Planta do piso da exposição, e Alçado sul. Desenhos com escala gráfica. Fonte: TOUSSAINT, Michel; D'ALMEIDA, Patrícia Bento; CARVALHO, Ricardo, Anuário Arquitectura (13), Caleidoscópio, Maio de 2010, p.024..... p. 454

- Dois exemplos singulares: Nuno Ribeiro Lopes e Álvaro Fernandes Andrade.

- Fig. 10.126 - LOPES, Nuno Ribeiro, Centro de Interpretação do Vulcão, Lagoa das Furnas, Açores, 2006/08. Vista desde o farol/miradouro, p. Fonte: TOUSSAINT, Michel, Anuário Arquitectura (14), Caleidoscópio, Maio de 2011, p.107. Fotografia: Atelier Nuno Ribeiro Lopes. p. 456
- Fig. 10.127 - Fig. 10.126 – LOPES, Nuno Ribeiro, Centro de Interpretação do Vulcão, Lagoa das Furnas, Açores, 2006/08. Grande Foyer. Fonte: TOUSSAINT, Michel, Anuário Arquitectura (14), Caleidoscópio, Maio de 2011, p.117. Fotografia: Atelier Nuno Ribeiro Lopes p. 456
- Fig. 10.128 - LOPES, Nuno Ribeiro, Centro de Interpretação do Vulcão, Lagoa das Furnas, Açores, 2006 /08. Planta do Piso 0, escala gráfica. Corte CD, escala gráfica. Fonte: TOUSSAINT, Michel, Anuário Arquitectura (14), Caleidoscópio, Maio de 2011, p.110. p. 456
- Fig. 10.129 - ANDRADE, Álvaro Fernandes, Centro de Alto Rendimento de Remo do Pocinho, Vila Nova de Foz Côa, 2008. Fonte: <http://www.detail-online.com/architecture/topics/vineyard-origami-high-performance-rowing-centre-in-portugal-023413.html>. Fotografia: João Morgado. p. 458
- Fig. 10.130 - ANDRADE, Álvaro Fernandes, Centro de Alto Rendimento de Remo do Pocinho, Vila Nova de Foz Côa, 2008. Esquissos do autor do projeto. p. 458
- Fig. 10.131 - ANDRADE, Álvaro Fernandes, Centro de Alto Rendimento de Remo do Pocinho, Vila Nova de Foz Côa, 2008. Esquisto do autor do projeto. Fonte: <http://www.yatzer.com/high-performance-rowing-centre-pocinho-andrade> p. 458
- Fig. 10.132 - ANDRADE, Álvaro Fernandes, Centro de Alto Rendimento de Remo do Pocinho, Vila Nova de Foz Côa, 2008. Planta geral de Pisos, sem escala. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/248200/centro-de-alto-rendimento-de-remo-do-pocinho-alvaro-fernandes-andrade> p. 369

10.8. A Herança Recebida

- Fig. 10.133 - REBELO, Camilo, Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa, Vila Nova de Foz Côa, 2004/10. Fonte: Exposição “Porto Poetic”, Biblioteca Almeida Garrett, Porto, Março/Abril de 2014. Fotografia de José Carlos Sousa p. 461
- Fig. 10.134 - Ana Rita Santos, I ano do Mestrado Integrado de Arquitetura, ESAP (Escola Superior Artística do Porto). Exercício A Malha, ano académico 2012 – 2013.

- Fonte: FERNANDES, Fátima; LOUSINHA, Paulo, IV Exposição COLECTIVA da ESAP/Escola Superior Artística do Porto, Edições ESAP, Maio de 2014, p.127. p. 461
- Fig. 10.135 - Ana Rita Santos, I ano do Mestrado Integrado de Arquitetura, ESAP (Escola Superior Artística do Porto). Exercício A Malha, ano académico 2012 – 2013. Fonte: FERNANDES, Fátima; LOUSINHA, Paulo, IV Exposição COLECTIVA da ESAP/Escola Superior Artística do Porto, Edições ESAP, Maio de 2014, p.127. p. 461
- Fig. 10.136 - Ana Loza, III ano do Mestrado Integrado de Arquitetura, ESAP (Escola Superior Artística do Porto). Exercício Requalificação do Espaço Urbano, S. Roque da Lameira, Porto. Ano académico 2012 – 2013. Estudos à mão levantada a lápis de cor. Fonte: FERNANDES, Fátima; LOUSINHA, Paulo, IV Exposição COLECTIVA da ESAP/Escola Superior Artística do Porto, Edições ESAP, Maio de 2014, p.178. p. 462
- Um primeiro exemplo: Inês Lobo**
- Fig. 10.137 - LOBO, Inês, Casas em Banda, Quinta do Bom Sucesso, Óbidos, 2007/10. Fonte: <http://afasiaarq.blogspot.com/2014/09/ines-lobo-arquitectos.html>. Fotografia: Leonardo Finotti p. 463
- Fig. 10.138 - LOBO, Inês, Casas em Banda, Quinta do Bom Sucesso, Óbidos, 2007/10. Fonte: http://www.ilobo.pt/ines_lobo_arquitectos_lda/01021_18_Row-Houses.html. Fotografia: Leonardo Finotti p. 463
- Fig. 10.139 - LOBO, Inês, Casas em Banda, Quinta do Bom Sucesso, Óbidos, 2007/10. Desenhos sem escala. Fonte: <http://www.archdaily.com/456980/row-houses-in-bom-sucesso-ines-lobo-arquitectos/> p. 463
- Fig. 10.140 - SIZA, Alvaro - Complexo Residencial e Comercial “Terraços de Bragança”, Lisboa, 1992/04. Fonte: http://www.ducciomalagamba.com/imagenes.php?IdProyecto=456&Nom_Image_n=015%285247%29-456.jpg&Idioma=En&IdImagen=12470. Fotografia: Duccio Malabamba. p. 464
- Fig. 10.141 - SIZA, Alvaro - Complexo Residencial e Comercial “Terraços de Bragança”, Lisboa, 1992/04. Esquismo do autor do projeto. Fonte: El Croquis, n.º 140, El Croquis Editorial, Madrid, 2008, p.84. p. 464
- Atelier Barbosa & Guimarães.**
- Fig. 10.142 - Barbosa & Guimarães, Edifício Sede da Vodafone, Porto, 2006/09. Fonte: <http://www.barbosa-guimaraes.com/recent-projects/vodafone-headquarters-building-oporto/> p. 465
- Fig. 10.143 - Barbosa & Guimarães, Edifício Sede da Vodafone, Porto, 2006/09. Fonte: <http://www.dezeen.com/2009/11/23/vodafone-headquarters-by-barbosa-guimaraes/> p. 465
- Fig. 10.144 - Barbosa & Guimarães, Edifício Sede da Vodafone, Porto, 2006/09. Corte Transversal, sem escala. Fonte: <http://www.archdaily.com/54336/vodafone-headquarters-barbosa-guimaraes/> p. 465
- Fig. 10.145 - Barbosa & Guimarães, Edifício Sede da Vodafone, Porto, 2006 /09. Planta R/C. Fonte: <http://www.archdaily.com/54336/vodafone-headquarters-barbosa-guimaraes/> p. 465
- Duas obras de Guilherme Machado Vaz**
- Fig. 10.146 - FERNANDEZ, Sérgio, Vill'Alcina, Moledo do Minho, 1971/73. Vista interior da varanda / alpendre para a qual comunicam os quartos / alcovas apenas protegidos por cortinas. Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/353673376961433953/> .p. 467
- Fig. 10.147 - VAZ, Guilherme Machado, Casa do Vale, Vieira do Minho, 1998/05. Vista Nascente. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/01-82191/residencia-do-vale-guilherme-machado-vaz> p. 467

- Fig. 10.148 - VAZ, Guilherme Machado, Casa do Vale, Vieira do Minho, 1998 - 2005. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/01-82191/residencia-do-vale-guilherme-machado-vaz> p. 467
- Fig. 10.149 - VAZ, Guilherme Machado, Casa do Vale, Vieira do Minho, 1998/05. Planta de Implantação, sem escala. Alçado Sul, Corte Longitudinal, Planta do Piso 1 e Planta do Piso 0, escala gráfica. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/01-82191/residencia-do-vale-guilherme-machado-vaz> p. 468
- Fig. 10.150 - VAZ, Guilherme Machado, Custóias Futebol Club, Custóias, Matosinhos, 2007/09. Fonte: <http://www.archdaily.com/57727/custoias-football-club-guilherme-machado-vaz/> p. 470
- Fig. 10.151 - VAZ, Guilherme Machado, Custóias Futebol Club, Custóias, Matosinhos, 2007/09. Vista da Praça interior e rampa de acesso ao relvado. Fonte: <http://www.archdaily.com/57727/custoias-football-club-guilherme-machado-vaz/> p. 470
- Fig. 10.152 - VAZ, Guilherme Machado, Custóias Futebol Club, Custóias, Matosinhos, 2007/09. Cortes e Planta, escala gráfica. Fonte: <http://www.archdaily.com/57727/custoias-football-club-guilherme-machado-vaz/> p. 470
- Fig. 10.153 - VAZ, Guilherme Machado, Custóias Futebol Club, Custóias, Matosinhos, 2007/09. Vista Sul, escala gráfica. Fonte: <http://www.archdaily.com/57727/custoias-football-club-guilherme-machado-vaz/> p. 471
- Fig. 10.154 - VAZ, Guilherme Machado, Custóias Futebol Club, Custóias, Matosinhos, 2007/09. Vista da bancada, escala gráfica. Fonte: <http://www.archdaily.com/57727/custoias-football-club-guilherme-machado-vaz/> p. 471
- Fig. 10.155 - VAZ, Guilherme Machado, Custóias Futebol Club, Custóias, Matosinhos, 2007/09. Planta do nível 1, escala gráfica. Fonte: <http://www.archdaily.com/57727/custoias-football-club-guilherme-machado-vaz/> p. 471
- Carlos Castanheira e Clara Bastai**
- Fig. 10.156 - Carlos Castanheira & Clara Bastai, Arqtos Lda., Casa Adpropeixe, Terras do Bouro, Geres, 2005/08. Vista Nordeste. Fonte: <http://www.archdaily.com/18822/casa-adpropeixe-carlos-castanheira-clara-bastai/> p. 473
- Fig. 10.157 - Carlos Castanheira & Clara Bastai, Arqtos Lda., Casa Adpropeixe, Terras do Bouro, Geres, 2005/08. Perspetiva da estrutura em madeira. Vista Sul/Poente. Fonte: <http://www.archdaily.com/18822/casa-adpropeixe-carlos-castanheira-clara-bastai/> p. 473
- Fig. 10.158 - Carlos Castanheira & Clara Bastai, Arqtos Lda., Casa Adpropeixe, Terras do Bouro, Geres, 2005/08. Vista do interior para o terraço Sul/Poente. Fonte: <http://www.archdaily.com/18822/casa-adpropeixe-carlos-castanheira-clara-bastai/> p. 473
- Fig. 10.159 - Carlos Castanheira & Clara Bastai, Arqtos Lda., Casa Adpropeixe, Terras do Bouro, Geres, 2005/08. Planta do Piso principal, Alçado Nascente, escala gráfica. Perspetiva do sistema estrutural. Fonte: <http://www.archdaily.com/18822/casa-adpropeixe-carlos-castanheira-clara-bastai/> p. 473
- Atelier Correia/Ragazzi Arquitectos**
- Fig. 10.160 - Correia/Ragazzi Arquitectos, Casa no Gerês, Caniçada, Vieira do Minho, 2003/06. Fonte: <http://archtendencias.com.br/arquitetura/casa-no-geres-correia-ragazzi-arquitectos#.VSafFvDLJwq> p. 475
- Fig. 10.161 - Correia/Ragazzi Arquitectos, Casa no Gerês, Caniçada, Vieira do Minho,

- 2003/06. Fonte: <http://archtendencias.com.br/arquitetura/casa-no-geres-correia-ragazzi-arquitectos#.VSafFvDLJwq> p. 475
- Fig. 10.162 - Correia/Ragazzi Arquitectos, Casa no Gerês, Caniçada, Vieira do Minho, 2003/06. Alçado, Corte e Planta de piso. Desenhos sem escala. Fonte: <http://archtendencias.com.br/arquitetura/casa-no-geres-correia-ragazzi-arquitectos#.VSafFvDLJwq> p. 475
- Fig. 10.163 - Correia/Ragazzi Arquitectos, Casa no Gerês, Caniçada, Vieira do Minho, 2003/06. Esquisso dos autores do projeto. Fonte: <http://www.archdaily.com/1063/house-in-geres-graca-correia-y-roberto-ragazzi/> p. 475
- Fig. 10.164 - Correia/Ragazzi Arquitectos, Casa no Gerês, Caniçada, Vieira do Minho, 2003/06. Alçado Norte, Corte longitudinal e Planta de piso. Desenhos com escala gráfica. Fonte: <http://archtendencias.com.br/arquitetura/casa-no-geres-correia-ragazzi-arquitectos#.VSafFvDLJwq> p. 475

- Os exemplos de Pedras Salgadas: - Rebelo de Andrade, Tiago de Aguiar e Diogo Aguiar.

- Fig. 10.165 - ANDRADE, Luís Rebelo; ANDRADE, Tiago Rebelo de, Casas da Arvore, Parque Pedras Salgadas, Bornes de Aguiar, 2012. Alçado lateral direito e planta de piso e planta de cobertura, sem escala. Fonte: <http://www.archdaily.com/432254/tree-snake-houses-luis-rebelo-de-andrade-tiago-rebelo-de-andrade/> p. 478
- Fig. 10.166 - ANDRADE, Luís Rebelo; ANDRADE, Tiago Rebelo de, Casas da Arvore, Parque Pedras Salgadas, Bornes de Aguiar, 2012. Fonte: <http://www.rebelodeandrade.com/projects/view/ra-tree-snake-houses> <http://www.rebelodeandrade.com/projects/view/ra-tree-snake-houses> p. 478
- Fig. 10.167 - ANDRADE, Luís Rebelo; ANDRADE, Tiago Rebelo de, Casas da Arvore, Parque Pedras Salgadas, Bornes de Aguiar, 2012. Imagem do interior. Fonte: p. 478
- Fig. 10.168 - ANDRADE, Luís Rebelo; AGUIAR, Diogo, Pedras Salgas Eco-Resort, Pedras Salgadas, Bornes de Aguiar, 2012. Planta tipo de uma unidade habitacional transformável em 22 variações possíveis, sem escala. Fonte: <http://www.pedrassalgadaspark.com/pt/alojamento/plantas-eco-houses/> p. 478
- Fig. 10.169 - ANDRADE, Luís Rebelo; AGUIAR, Diogo, Pedras Salgas Eco-Resort, Pedras Salgadas, Bornes de Aguiar, 2012. p. 478

10.10. O Desenho como Instrumento de um Método.

- Fig. 10.170 - ARAÚJO, Carvalho, De Lemos, Passos do Silgueiros, 2012. Esquissos da ideia e estudo de planta à régua e esquadro. Fonte: Exposição “Porto Poetic”, Biblioteca Almeida Garrett, Porto, Março/Abril de 2014. Fotografia de José Carlos Sousa p. 483
- Fig. 10.171 - ARAÚJO, Carvalho, De Lemos, Passos do Silgueiros, 2012. Esquisso do autor do projeto. Fonte: Exposição “Porto Poetic”, Biblioteca Almeida Garrett, Porto, Março/Abril de 2014,. Fotografia de José Carlos de Sousa. p. 483
- Fig. 10.172 - REBELO, Camilo, Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa, Vila Nova de Foz Côa, 2004/10. Esquisso a grafite, do autor do projeto. Fonte: Exposição “Porto Poetic”, Biblioteca Almeida Garrett, Porto, Março/Abril de 2014. Fotografia de José Carlos de Sousa. p. 483
- Fig. 10.173 - REBELO, Camilo, Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa, Vila Nova de Foz Côa, 2004/10. Esquisso a grafite e tinta de cor, do autor do projeto. p. 483
- Fig. 10.174 - José Soares, aluno do V ano do Mestrado Integrado de Arquitetura, ESAP (Escola Superior Artística do Porto). Exercício Atlantide, Plano Urbanístico ano académico 2012 – 2013. Fonte: FERNANDES, Fátima, LOUSINHA, Paulo, IV

- exposição colectiva da esap / Escola Superior Artística do Porto Arquitectura, Edições ESAP, Porto, 2014, p. 241. p. 484
- Fig. 10.175 - Kaisa Diikarvinen, aluna de Erasmus da Aalto University, School of Arts, Design and Architecture – Otaniemi, Helsinquia / II ano do Mestrado Integrado de Arquitectura, ESAP (Escola Superior Artística do Porto). Exercício: estudos de movimento. Fonte: FERNANDES, Fátima, LOUSINHA, Paulo, IV exposição colectiva da esap / Escola Superior Artística do Porto Arquitectura, Edições ESAP, Porto, 2014, p. 241. p. 485
- Fig. 10.176 - GORDON, Ricardo Bak – Esquissos a lápis de cor. Fonte: Exposição “Ricardo BAK GORDON – DESENHOS DE TRABALHO”, Galeria da ESAP, Porto, Outubro de 2014. Fotografia de José Carlos Sousa p. 486
- Fig. 10.177 - GORDON, Ricardo Bak – Desenhos a lápis de cor. Fonte: Exposição “Ricardo BAK GORDON – DESENHOS DE TRABALHO”, Galeria da ESAP, Porto, Outubro de 2014. Fotografia de José Carlos Sousa p. 486
- Fig. 10.178 - Esquismo de Álvaro Siza, Autorretrato a cavalo, 2003. Fonte: CASTANHEIRA, Carlos, Álvaro Siza, Vinte e Dois Projectos Recentes, Casa da Arquitectura, 2007, p.11. p. 488
- Fig. 10.179 - Esquismo de Álvaro Siza, autorretrato a cavalo, sem data. Fonte: CASTANHEIRA, Carlos, Álvaro Siza, Vinte e Dois Projectos Recentes, Casa da Arquitectura, 2007, p.9. p. 488
- Fig. 10.180 - Juhani Pallasmaa, Space, Place and Atmosphere. Conferencia organizada pela CEAA (Centro de Estudos Arnaldo Araújo) / ESAP (Escola Superior Artística do Porto), Auditório da ESAP, 19 de Março de 2015. Fonte: Fotografia de José Carlos Sousa p. 489
- Fig. 10.181 - GIGANTE, José – Desenho de caricatura. Por ordem sequencial, Carlos Guimarães, Carlos Prata, Fernando Maia Pinto, o autor, Francisco Barata, Fernando Távora e Jorge Gigante. Subscritores da “Proposta cinzenta para o curso de arquitetura da E.S.B.A.P., Porto 1975. Fonte: MILANO, Maria, José Gigante: Arquitectos Portugueses, Quidnovi, Vila do Conde, 2011, p.12. p. 490

